

بمَجْمَعَةِ التَّالِيفِ وَالْمَرْجِعَةِ وَالنَّشْرِ

النَّفْسُ الْأَدَبِيَّةُ

في جزأين

جزؤه الأول في أصول النقد ومبادئه

وجزؤه الثاني في تاريخه عند الإفرنج والعرب

تأليف

أحمد أمين

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م

بمَجْمَعَةِ التَّالِيفِ وَالتَّرْجُمَةِ وَالنَّشْرِ

النَّقْدُ الْأَدَبِيُّ

فِي جَزَائِنِ

جُزْءُهُ الْأَوَّلُ فِي أَصُولِ النَّقْدِ وَمَبَادِئِهِ

وَجُزْءُهُ الثَّانِي فِي تَارِيخِهِ عِنْدَ الْإِفْرَنْجِ وَالْعَرَبِ

تَأَلَّفَ

أَحْمَدُ امِينٌ

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

عُهد إلى تدريس البلاغة في كلية الآداب من جامعة فؤاد الأول حول سنة ١٩٢٦ فاشتقتُ إذ ذاك أن أعرف ما كتبه الترجمة وما كتبه العرب في هذا الموضوع ، واستندت فوائده كثيرة من هذه المقارنة ، ثم انتقلت بعد ذلك مما يكتبه علماء الإفرنج والعرب عن البلاغة إلى موضوع النقد الأدبي ، فبحثت عن كتب في هذا الموضوع إنجليزية فأعجبني الموضوع . وكنت قد قرأت طبقات الشعراء لابن سلام ، وطبقات الشعراء لابن قتيبة ، والصناعتين لأبي هلال العسكري ، ونقد الشعر ونقد النثر لقدامة ، والمثل السائر لابن الأثير ، والموازنة بين أبي تمام والبحراني للأمدى ، والوساطة بين المتنبي وخصومه للبرجاني ، وعرفت طريقة هذه الكتب كلها . فلما قرأت كتب النقد الإنجليزية رأيت فيها محاولة كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم ، له قواعد وأصول . على حين أن الكتب العربية التي ذكرتها لم تؤصل الأصول . وإنما كانت لمحات خاطفة في النقد ، لا تبوي الغليل . فافترحت أن يدرس علم النقد في كلية الآداب ، على أن يطبق ذلك على الأدب العربي وبدأت بذلك . وسيرى القارئ أثناء الكتاب أن من رأيي أن هذه القواعد تنطبق على الأدب العربي كما تنطبق على الأدب الغربي . وأتينا بجميع على ذلك . فكان هذا الدرس على هذا الموضوع أول درس في معبر في النقد الأدبي على النمط الحديث كما أعلم .

وقد تفضل بعض زملائي في الكلية فدرسوا هذا الموضوع بعدى وأخرجوا فيه بعض المؤلفات القيمة . وقد ظلت بعد ذلك نحو عشر سنين أختار كل سنة موضوعاً جديداً ، وأدرسه . فترة عناصر الأدب ، وسمرة الشعر والنثر ، وسمرة القصص الخ .

ثم اتجهت إلى تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب ، فتنبعت في أصوله . وقد تفضل الدكتور محمد التويني الأستاذ الآن في جامعة عُردون بالخرطوم بترجمة بعض الفصول في تاريخ النقد الغربي ، فاستفدت منه واقتبست من ترجمته . فله الشكر .

وكنت كلما حاولت دراسة موضوع كتبت له مذكراته الخاصة به وحفظتها عندي . فلما كثرت رأيت من الخير أن أجمعها كلها في كتاب بعد تنقيحها وزيادة ما أرى زيادته عليها ، فكان من ذلك كله هذا الكتاب الذي أقدمه للقراء اليوم ، راجياً النظر فيه ، والإيانة عن مواضع النقص . ولعله يعرض على القراء وجهتي النظر الغربية والعربية فيستفيد القارئ من ذلك فائدة كبيرة .

وقد حاولت حين أعرض لقاعدة في النقد غربية أن آتي لها بأمثلة عربية ، لتكون أدنى إلى ذوق القارئ العربي .

وقد يؤخذ عليّ في تاريخ النقد عند الإفرنج أني اعتمدت في تاريخ حركة النقد وتاريخ النقاد ومذاهبهم وزيادهم وعيوبهم ، على ما كتبه بعض المؤرخين الغربيين من غير رجوع بنفسى إلى المصادر الأولى نفسها ، لأن كونه فيها رأياً خاصاً أن يكون أنا المسئول عنه ، وهذا حق . ولكن عذرى في ذلك أن هذا العمل الشاق يحتاج إلى معرفة لغات كثيرة من فرنسية وإيطالية وألمانية ، بل ومن معرفة يونانية ورومانية ، وهذا مع الأسف ما لم أوفق إليه . فرأيت الاعتماد على الكتب المعتمدة في ذلك ، لعلنى بأن الفائدة ولو قليلة خير للقارئ من الحرمان الشديد .

وعندنا في الأمثال « ما لا يدرك كله ، لا يترك كله » وأرجو أن يأتي بعدى من له حظ واسع في اللغات فيؤرخ النقد بنفسه ويحكم بنفسه .

وقد رأيت بعد كتابة القسم الأول من الكتاب في عناصر الأدب وعناصر كل موضوع أدبي أن أتبعه بملاحظات مرفقة متنوعة ، تفيد القارئ بموضوعات مختلفة . وقد اتبع هذه الطريقة بعض الفرنج في كتبهم فقلدتهم لما احتجت بعد إلى تعليقات لم أتا كد أين أضعها في محلها .

والله المسئول أن يكون قد وفقني فيه كما عودنا أن يوفقنا في كل ما كتبناه من قبل ؟

أحمد أمين

القاهرة في ٢٥/٣/١٩٥٢ م

موضوعات الجزء الأول

صفحة

المقدمة

الباب الأول

نظريات النقد

النقد الأدبي

١ - تحليل له - الفرض من دراسته ١ - خضوعه لقواعده خاصة ٢ - اتصاله بالفلسفة ٣ - ضرورة فهم الجو الذي ينشأ فيه المؤلف ٤ - قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدب ٦ - طريقة تبن العلمية في خضوع الأدب لعناصر ثلاثة ٨ - النقد أقرب إلى الفن من العلم ١١ - اعتراضات وأجوبة عليها ١٢ - الاهتمام بمبدأ الصدق ٢٠ - تحديد لمعنى الصدق ٢١

عناصر الأدب

٢٢

(١) العاطفة - (٢) المعنى - (٣) الأسلوب - (٤) الخيال - كلمة جملة عن العناصر - تفصيل لكل عنصر ٢٢

العاطفة

كلمة عامة عن العاطفة ٢٨ - بم تقدر؟ ٣٠ - وعلام تعتمد؟ ٣٢ - وبأي شيء تقاس؟ ٣٢ - هل الصبغة الخلقية لازمة للأدب؟ ٣٥ .

الخيال

٣٧

ما هو الخيال؟ ٣٨ - احتياج بعض أنواع الأدب إليه دون بعض ٣٩ - تقسيمه ٣٩ - قيمته في الأدب ٤٤ - ارتباطه بالمواطف ٤٥ - لم يرى الشعر العربي بضعف الخيال ٤٦ .

المعاني

٤٦

ما يجب اشتراطه في المعاني ٤٦ - تفصيل كل شرط ٤٧ - اختلاف النافذين في مدى صحة المعاني وحقيقتها ٤٩ - الأدب والحياة الواقعية ٥٠ - كلمة عامة عن الأدب والفن ٥٢ - عنصر الكمال في الأدب ٥٣ .

نظم الكلام

٥٥

كيف تنقل الفكرة ؟ ٥٥ - وكيف تعرضها ؟ ٥٥ هل كل الكلمات يأنلف بعضها مع بعض ؟ ٥٦ - اللغة هي وسيلة التعبير الطبيعية ٥٨ - يتم يقلس الكمال في النظم ؟ ٥٨ - استشهادات ٥٩ - فذلكة عامة عن العناصر ٦٠ .

الشعر

٦٣

محاولة إيجاد تعريف له ٦٣ - ما الذي يجب توافره في الشعر ؟ ٦٤ - أم الفروق بين الشعر والنثر ٦٤ - الشعر والموسيقى ٧٠ - هل الأهمية الأولى في الشعر للفظ أو المعنى ؟ - اختلاف أقوال العلماء في ذلك ٧٣ - رأيي الشخصي في المسألة ٧٤ - لم لا تخرج الجامعة شعراء ؟ ٧٦ - كلمة قصيرة عن أقسام الشعر ٧٦ - الشعر الداني ٧٧ - الشعر الموضوعي ٧٩ - الشعر التمثيلي ٧٩ - تقسيم آخر للشعر ٧٩ - كلمة عن كل قسم ٨٠ - المصنعة الشعرية ٩٠ - كيف تقدر الشعر ؟ ٩٢ .

النثر

الفرق بين الملامة في الشعر ، واللامة في النثر ٩٣ - فائدة دراسات السير في الأدب ٩٦ - أقسامه - كلمة عن المقالة ٩٩ - القصة التمثيلية النثرية ١٠٠ - قيمة القصص في العصر الحاضر ١٠١ - قوم القصة بشيئين ١٠٢ - لم كان الحب موضوع أكثر الروايات ؟ ١٠٣ - نقد نظرية «الفن للفن» ١٠٥ -

نثر الصحافة ١٠٦ - نثر الإذاعة ١٠٧ .

دراسة العناصر الأساسية للأسلوب

الكلمة ١٠٧ - الأصناف التي تنقسم إليها الكلمات ١٠٨ - طريقتهما
دراسة الأسلوب ١١٤ .

الرواية

١١٦

الفرق بين القصة والرواية والمسرحية ١١٦ - التصميم ١١٧ - أهمية
الأشخاص ١١٨ - التصميم المفكك والتصميم المحكم ١١٩ - التصميم
البسيط والتصميم المركب ١٢١ - التشخيص أو تصوير الأشخاص ١٢٢ -
الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية في التشخيص ١٢٣ - التشخيص والخبرة
بالحياة ١٢٤ - الحوار ١٢٥ - الفكاهة في الرواية ١٢٦ - العنصر
الاجتماعي ١٢٧ - النقد الروائي للحياة ١٢٩ - الدراما ١٣١ - اعتمادها
على ظروف المسرح ١٣٤ - المأساة الإغريقية ١٣٤ - الدراما الشكسبيرية
١٣٦ - التصميم في الدراما ١٣٨ - التشخيص في الدراما ١٣٩ -
شروط التشخيص ١٤٠ - الحيات الشخصية ١٤١ - طرق التشخيص ١٤٢ -
الحركة ١٤٢ - المحاور ١٤٣ - حديث الفرد إلى نفسه ١٤٤ -
التقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامي ١٤٥ - المقدمة أو العرض ١٤٨ -
الحادثة الابتدائية ١٥١ - حركة النهوض ١٥١ - نقطة التحول ١٥٢ -
حركة المبعوث أو الحل ١٥٣ - الخاتمة أو الكارثة ١٥٤ - بعض الاعتبارات
العامة ١٥٦ - بعض ميزات التخطيط الدرامي ١٥٦ - المشاهدة ١٥٧ -
المعارضة ١٥٨ - السخرية الدرامية ١٥٩ - الإخفاء والإدهاش ١٦١ -
أنواع الدراما ١٦٢ - الدراما الإغريقية ١٦٢ - الدراما اللاتينية ١٦٤ -
البداية المبكرة للدراما الحديثة ١٦٥ - مقارنة بين الدرامتين النيوكلاسيكية
والرومانسية ١٦٦ - الدراما المعاصرة ١٦٩ - الدراما كفن للحياة ١٧٠ .

نظرة عامة في النقد

١٧٣

ما هو النقد؟ ١٧٣ — الحجة الممهودة ضد النقد ١٧٣ — النقد كأدب ١٧٥ —
 ضرر النقد ١٧٦ — فائدة النقد ١٧٨ — مهمتا النقد ١٨٠ — الناقد
 كفسر ١٨٠ — النقد الاستدلالي، والنقد الحكمي ١٨١ — الطرق القديمة
 للنقد الحكمي ١٨٦ — تأثير الروح الجديدة في النقد ١٨٩ — ضرورة
 النقد الحكمي ١٩٠ — دراسة النقد كأدب ١٩٣ — النواحي الشخصية
 ١٩٤ — بعض المؤهلات للناقد الحق ١٩٤ — ذخيرة الناقد ١٩٧ .

النواحي التاريخية من دراسة النقد كأدب

٢٠٠

الطريقة المقارنة ٢٠٠ — الدراسة التاريخية للنقد ٢٠٤ — تغير الآراء عن
 المؤلف الواحد ٢٠٤ — كيف نفسر هذه التغيرات ٢٠٢ — النقد والإنتاج
 ٢٠٣ — مشكلة تقدير الأدب ٢٠٤ — الاختلافات في القيمة بين الأحكام
 الشخصية ٢٠٦ — الاستمتاع الشخصي ٢٠٨ — بعض النواحي العملية لهذه
 المشكلة ٢٠٩ — هل النقد عمل يلنى بمضنه بمضاً؟ ٢١٠ — ما معنى اتفاق
 النقاد ٢١١ — مبدأ العملية في الأدب ٢١٤ — الصراع في سبيل البقاء
 والخلود في الأدب ٢١٤ — لماذا تبقى بعض الكتب ٢١٥ — تقدير الأدب
 المعاصر ٢١٧ — الكلاسيكيات كمتاييس للمقارنة ٢١٨ .

الباب الثاني

المبهمات ومهمات عامة

٢٢٤

استشهادات متفرقة لكل ما سبق في ثنايا الكتاب كتوضيح وتبيين ،
 وتطبيق على أغليتها بما يناسب ٢٢٤ — إلى آخر الكتاب

الباب الأول

نظريات النقد

النقد الأدبي

النقد الأدبي مكوّن من كلمتين : أدبي منسوب للأدب ، وخير تعريف للأدب أنه التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة . ونقد ، وهي كلمة تستعمل عادة بمعنى العيب ، ومنه حديث أبي الدرداء : « إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك » أي إن عيبهم . وتستعمل أيضاً بمعنى أوسع ، وهو تقويم الشيء والحكم عليه بالحسن أو القبح . وهذا يتفق مع اشتقاق الكلمة ، فإن أصلها من نقد الدراهم لمعرفة جودها من رديتها . فعنى النقد هنا استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها ، ثم قصرت على العيب لما كان من مستلزمات فحص الصفات ونقدها عيب بعضها . وهو بهذا المعنى ضد التقريظ ، فالتقريظ مدح الشيء أو الشخص والثناء عليه مأخوذ من « قرظ الجلد » إذا بالغ في دباغته بالقرظ ، وبهذا المعنى يستعمله بعض الكتاب الحديثين ، فيقولون في الجلات باب النقد والتقريظ يريدون بذلك ذكر المساوي والمحسن . ونحن هنا سنستعمل الكلمة بمعناها الواسع وهو تمييز جيد الشيء من رديته . والنقد في اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن سواء كانت القطعة أدبياً أو تصويرياً أو حرفياً أو موسيقياً .

وأسى الملسكة التي يكون بها هذا التقدير الذوق ، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة بل هي مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل وبعضها إلى قوة الشعور كما سيأتي توضيح ذلك .

والغرض من دراسة النقد الأدبي معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيدة أم غير جيّدة ، فإذا كانت جيدة أو رديّة فما درجتها من الحسن أو القبح ومعرفة الوسائل التي تمكّننا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية .

فالنقد الأدبي متصل اتصالاً كبيراً بحملة علوم وفنون ، فهو من ناحية متصل بالإبداع أو الخلق أو الإنشاء ، والنقد أقل من الإبداع ، لأنه ينتظره حتى يتم فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبح .

ويلاحظ أن هناك دائماً عداً بين النقاد والأدباء الإبداعيين ، وفي الغالب ينصر الأديب على الناقد ، كما يقال أيضاً إن الناقد عادةً يميل إلى مهاجمة الابتكار الذي يدعو إليه الأديب ، لأن الأديب متحرر من القيود ما أمكن ، يسير حسب ذوقه ما أمكن ، والنقاد يتبعون غالباً قواعد متجعدة غير مرنة يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها .

وهذا ظاهراً في سلسلة التاريخ الأدبي من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا . وكما يلاحظ نائماً أن الناقد الجيد لا يمكن عادةً أن يكون أديباً جيداً ، لأن الناقد مقيد بقواعد وقوانين تمنعه من التحليق في الجو الخيالي الحر الذي يتطلبه الأدب .

والناقد على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل ، وحظ كبير من الذوق . ويتجادل الباحثون في أنه هل لابد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يهرق في نقد لامة أو ليس بضروري . وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى يوسع أفقه ويزيد في تجاربه .

والنقد الأدبي يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم ، وكما تخضع الفلسفة . وهذه القواعد مأخوذة بعضها من الفلسفة ، وبعضها من علم النفس ، وبعضها من الأخلاق ، وبعضها من علم الجمال .

والنقد الأدبي كسكل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتدريب ، فلو سئلت عن ناشئ تريد أن يعد نفسه ليكون ناقداً أيّ طريق يسلك ؟ أقول أنه يحب عليه أولاً أن يكثّر من قراءة الأدب ويفهمه ويحاكي جيده ، كالذي

رأى أن ناشئاً عربياً سأل أستاذه كيف يشدو في الأدب ؟ فنصحه أن يحفظ ديوان الحاسة ثم يجتهد أن يجعل شعره نثراً بليغاً . فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة ، ثم أمره أن ينساها . والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نسيها نسي مادتها وبقيت أمتاطها في ذهنه يستمد منها عند حضور ما يناسبها . ثم يجب أن يسأل نفسه بعد هذا هل منهج النقد الأدبي منهج تفسيري أو حكى ؟ أعنى أن واجب الناقد أن يفسر القطعة الأدبية فقط ، ويكتفى بذلك ويترك الحكم لها وعليها للقارئ بحسب ذوقه أو وظيفته أيضاً الحكم عليها بالحسن أو القبح . قال بهذا قوم ، وبذلك قوم ، وسيأتى توضيح ذلك . ثم يسأل نفسه : هل قوانين الأدب مقررة ثابتة أو خاضعة للتغير بتغير الزمان ؟ ماذا يجب على الناقد أن يكون غرضه من نقده ؟

والنقد له اتصال وثيق بالفلسفة . وقد أبان « كانت » في فلسفته العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والنقد ، فيجب على الناقد أن يقرأ آراء « كانت » الفلسفية في هذا الموضوع .

والنقد ترقى كثيراً بكثرة المراتب وزيادة الخلف عما فعله السلف ، فقد كان أوائل النقاد يلقون النقد على عواهنه من غير تحليل . وكان ارتكاز النقد الأدبي فيما بعد على علم النفس وعلم الاجتماع سبباً كبيراً في رقيه ، فقد بحث علماء النفس مثلاً فيما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع وحب نفسه وبما عنده من عجب أو إعجاب إلى آخره .

وبحث علماء الاجتماع مثلاً في أن الأديب هل ينبغي أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط وهو ما يعبرون عنه بـ (الفن للفن) ؟

وإذا كان النقد الأدبي فناً وجب أن يخضع لكل قوانين الفن ، فهناك

قواعد أصلية تشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب . وهذه القواعد منها ما هو مستمد من علم النفس ، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال وغير ذلك . وكلما تقدم الناس في فهم علم الجمال زاد تقدمهم في فهم قواعد الفن ، وتبع ذلك تقدمهم في التطبيق على النقد الأدبي . والناقدون والأدباء تناولوا دراسة تاريخ الأدب من نواح مختلفة ؛ فبعضهم تناوله من الناحية التاريخية ، فهم مثلاً يدرسون العصر الجاهلي ثم العصر الإسلامي ، ثم العصر العباسي وهكذا . وحجتهم في ذلك أن الأدب ظل للحياة الاجتماعية ومثل لها ، ولا يمكن فهم الأدب حق الفهم إلا إذا فهمت البيئة التي أنتجت . فمثلاً لا يمكننا أن نفهم قصيدة طرفة إلا إذا فهمنا حالة البيئة التي كان يعيش فيها طرفة من أصدقاء يصادقهم ، ويلهو معهم ويعاقر معهم الخمر ، وينفق عليهم وعلى نفسه ماله . ولا نفهم شعر المتنبي إلا إذا فهمنا الأوساط التي جال فيها وقال فيها قصائده ؛ ففهمنا حال حلب إذ ذاك وما كان فيها من حروب صليبية ونحو ذلك ، وفهمنا حال مصر وما كان له فيها من أحداث ، والدواوى التي دعت به إلى قول الشعر فيها ، وفهمنا حال العراق وما قاله فيه ونحو ذلك ، وهى أمور لا بد منها لفهم شعر المتنبي . ولا نفهم أبانواس حتى نفهم العصر العباسي على حقيقته وهو الذى نبغ فيه أبونواس ، وكيف كانت حالته الاجتماعية . والنقد الأدبي في كثير من الأحيان يعتمد على هذه الدراسة التاريخية ، فلسنا نستطيع أن نقدر جريراً والفرزدق والأخطل ، ونقدر شعرهم تقديرًا صحيحاً إلا إذا علمنا قبيلة كل منهم ومنزلة الشاعر من قبيلته ، ومنزلة قبيلته من القبائل ، والحالة الاجتماعية السياسية إذ ذاك ، والدواوى التي دعت إلى التهاجى بينهم .

وانكتب الأدبية نفسها لا نستطيع أن نفهمها على ما ينبغى أن نفهم إلا إذا فهمنا الجو الذى ألقت فيه ؛ فكتب الأغاني مثلاً إنما نفهمه يوم نفهم كل ما كان يحيط بالؤلف من بيئة ، ولسنا الآن نستطيع أن نفهم رموز أغانيه لأننا لم نعلم الكثير عن الموسيقى في عصره ، كما لا نفهمه إلا إذا علمنا لماذا كان مؤلف

الكتاب وهو من نسل الأمويين يذكر الكثير من عيوب بنى أمية ، ولماذا يسير على منهج الأدب المكشوف لا الأدب المستور ، ولماذا يعتمد على رواية السند ، ونحو هذا من الأسئلة التي لا تمكن الإجابة عنها إلا بعد دراسة عصره . بل نذهب إلى أكثر من هذا فنقول : إن أفكار الشاعر أو الأديب هي لدرجة كبيرة وليدة بيئته ، فحال أن يكون طرفة عباسياً أو أبو نواس جاهلياً ، بل لا يمكن أن يكون أبو نواس إلا عباسياً عراقياً ، ولا يمكن أن يكون البهاء زهير إلا قاهرياً أيوبياً ؛ بل إن شكل الشعر وطريقة النظم ونحو ذلك خاضعة للبيئة التي نشأ فيها .

قد يقال إنا نرى بعض الشعراء ينبغون في عصر واحد وفي قطر واحد ، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما قد يفوق الفرق بين بعضهم وبعض الشعراء في غير عصرهم . ألا ترى الفرق الكبير بين أبي العتاهية في زهده وأبي نواس في فجوره ، وعما متعصران ؟ أو ما ترى الفرق بين عمر بن أبي ربيعة وسلاسته ، والفرزدق وخشونته ؟ بل ما لنا نذهب بعيداً ونحن نرى الفرق كبيراً بين شعرائنا اليوم في مصر ، فبعضهم بعيد الخيال سهل الألفاظ ، والآخر قريب الخيال غريب اللفظ ؟ فنقول إنا لا ننكر أن هناك فروقا كبيرة بين أدياء كل عصر في المعاني والألفاظ ، وفي الأسلوب ، وفي المنهج الذي ينحوه في أدبه ، ولكن شيئاً من ذلك لا يضعف ما نقول ، فإن شعراء كل مصر مع الاختلاف بينهم تجمعهم جامعة واحدة ، وتؤلف بينهم وحدة كالأسرة الواحدة يكون فيها المذكر والمؤنث والنضوب والحليم ، والدكي والنبي ، وهذا كله لا يمنعهم أن ينتسبوا إلى أسرة واحدة .

وقد قرأت رواية روسية مغزاها أن ثلاثة أشقاء من أسرة واحدة تفرقت بهم السبل ، فكان أحدهم قسيساً والآخر ضابطاً في الجيش والثالث مدرساً ، ومع هذا إذا تعمقت في نفوسهم مع اختلافهم الكبير في وظائفهم وجدتهم متحدين في جوهر الحياة ومبادئها الأساسية . ولا يختلفون إلا في المنظر والعرض .

كذلك من الواضح أن كل أمة في عصر من العصور لها طابع خاص بطبع

أدبها وهذا الطابع هو نتيجة بيئته . والأدب العربي نفسه وإن اشترك كله في الخضوع لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور شعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التي أنتجته ، فالأدب العراقي غير الأدب الحجازي وكلاهما غير الأدب الأندلسي ، وكلهما غير الأدب المصري .

والعالم بالبيئة الاجتماعية والنظورات التي طرأت على الأمة وتاريخها علما تاما يستطيع أن يتبين تأثير ذلك كله في أدبها ، وإذا عرض عليه شعر لم يسمعه من قبل أمكنه أن يعرف من أي إقليم هو ، وفي أي عصر كان ، والعالم بهذا كله يستطيع أن يذكر السبب الذي من أجله نبعت الموشحات وكثرت في الأندلس ، ولم كثرت الأرزجال في مصر ، ولم كثرت المقامات في العراق .

من هذا كله تظهر لنا قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدب ، وقد حدا ذلك بعض الباحثين إلى دراسة الأدب حسب قانون النشوء والارتقاء ، وأبأنوا خضوعه لهذه القوانين ، وألفوا كتباً في الأدب المقارن بينوا فيها أن الأدب بأنواعه أخذ في سلم الرقي تبعاً لرقى الأمة الاجتماعية ، ولكن هذا المنهج من غير شك لا ينفيدنا كثيراً في موضوعنا وهو تقدير القطعة الأدبية ، ومعرفة قيمتها ، ودرجتها الفنية .

والخلاصة أن الأديب الكبير ليس حقيقة مفردة مستقلة منعزلة ، فله صلاته التي تربطه بالماضي والحاضر ، وفي هذه الصلات يقودنا دور بالضرورة إلى « حاضر به ومقدمه » ، وهكذا يقودنا الأديب إلى نوع من أدب قومي محدّد ذي كيان قائم بذاته ، وحياة مستمرة خاصة ، ولسكنها متطورة تتبدل في مراحل وأطوار مختلفة . ودارس الأدب من ناحيته التاريخية يجب أن يدرس أسرين اثنين : الأول : ما فيه من حياة مستمرة ، أو بعبارة أخرى الروح القومية فيه ، والثاني المراحل المختلفة لهذه الحياة المستمرة ، أو الطريق الذي يحمل فيه الأديب الروح المتغيرة للعصور التالية ، ويعبر عن هذه الروح . وليست دراسة الأدب التاريخية تعنى فقط مراداً زمنياً

للرجال الذين كتبوا أو شعروا في هذه اللغة ، والكتب التي ألفوها ، والتغيرات التي طرأت على اللغة والأذواق ، ولكننا نعى الاستكشاف المستمر عصرًا بعد عصر لعقل الأمة وخلقها .

قد يختلف الكاتب أو الشاعر عن النموذج القوي ، ولكن عبقريته رغم ذلك ستظل تستمد الروح المميزة لجنسه ، فنحن نتكلم عن الروح الإغريقية ، أو الروح العربية ، ولنا نعى أن كل الإغريق فكروا وشعروا على طريقة واحدة ، وأن كل العرب فكروا وشعروا بنفس الطريقة ، وإنما نعى أننا حين نلقى كل الاختلافات كالتى تكون بين الرجل والرجل ، والرجل والمرأة ، يبقى على العموم طابع واحد متميز من الخلق الجنسى ، ويبقى عنصر قوى يشمل كل الإغريق وكل العرب

وربما كان المانع الأكبر من اقتباس العرب من الأدب اليونانى الفروق الاجتماعية والذوقية بين الأدبين . فالعرب بذوقهم العربى وبينهم العربية لم يستسيقوا الأدب اليونانى كما استساغوا علم اليونان وفلسفتهم ، لأن الأدب ذوقى عاطفى ، والذوق والعاطفة مختلفان . وأما العلم والفلسفة فمقليان ، والعقل متقارب . وإنما اقتبسوا من الآداب الأخرى الشرقية كالفارسية والهندية لأنها تقارب الذوق العربى . هذا إلى أن الحياة الاجتماعية أو البيئة الاجتماعية عند اليونان من ظهور نساء على المسرح اليونانى وتعدد آلهته وتنادى نابع من البيئة اليونانية فرق بين الأدبين ومنع اقتباس العرب منهم .

والشاعر أو الكاتب هو المصور الكامل لعقل الجنس الإغريقى أو العربى وهكذا يصبح الأدب ملحقاً لما نسميه التاريخ وشرحاً عليه ، فالتاريخ يعنى فى الأمم بالأشياء التاريخية من حضارة الناس ، ويصور الصورة الظاهرة لوجودهم ، ويخبرنا بما عملوا وما لم يعملوا .

أما الأدب ، فهو الذى يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نميز أو أن نفهم ميزات الأمة العقلية والنفسية وعبوبها .

وهذا يكون الأدب هو روح العصر ، ونتاج المجتمع ، وتكون دراسة أدب عصرنا تعبيراً عن روحه ومثله . والقارئ لهذا يروعه أن يجد صفات كثيرة متحدة تبدو فى أدباء العصر الواحد . وحسبنا أن نقارن بين امرئ القيس ومعاصريه من الشعراء لنعلم مصداق ذلك . ومع الفرق بين زهد أبى العتاهية وخلاعة أبى نواس فإن المدقق يرى أن بينهما صفات مشتركة .

وهذا ما اتجه إليه فى بحثه الناقد الفرنسى « تين » فإنه أبان بطريقة علمية قوية خضوع الأدب للعناصر الثلاثة : الجنس والوسط والزمن . ويعنى بالجنس ما يرثه الناس من المزاج والنفسية ، وبالوسط الأوساط المحيطة بهم من مناخ وبيئة طبيعية ، وأحوال سياسية واجتماعية ونحوها . وبالزمن روح العصر أو روح تلك المرحلة المعينة للتطور القوى الذى وصلت إليه الأمة فى ذلك العصر .

ويقع دراسة الأدب من الناحية التاريخية الطريقة المقارنة فى دراسة الأدباء أفراداً لما قلناه من العلاقة بين الأديب وحياة الجنس والعصر ، فإن كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه التغير التام فى الجو الفكرى والخلق .

ولما كانت دراسة الأدب هى محاولة ربط الظواهر بعضها ببعض كان على الدارس أن يلحظ فى دقة الفروق بين الأدباء والعصور ، والاختلافات الأساسية التى تظل مبهمة عادة ، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل التعبير وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض ، وغيرة وأمل ، وأفراح وأحزان ، ومشاكل القدر الخالدة ، وكيف يكون التعبير عن هذه المسائل ونحوها باختلاف العصور .

وسيلحظ الدارس أن أهمية الموضوعات فى كل عصر تختلف ، فبينما يختفى

موضوع من الموضوعات ، و يصبح عديم الأهمية ، إذا بموضوع آخر يظهر و يبرز إلى الأمام .

وكيف يبرز موضوع عند أمة و لا يبرز عند الأخرى ، وكيف تعبر أمة عنه ، وكيف تعبر عنه الأمة الأخرى ، وهكذا من مسائل عديدة ، حتى إن الأديب الواحد قد يعبر عن مسألة بتعبيرات معينة إذا هو عالجه في الأدب العربي ، ثم هو نفسه يعالجها بطريقة أخرى إذا عالجه في الأدب الفارسي ، وذلك يظهر بين التعبير والموضوع في التصوف العربي والتصوف الفارسي الإسلامي .

واتجه آخرون إلى دراسة الأدب من حيث هو فنٌ وقالوا : إن الذي يعيننا أكثر من كل شيء آخر هو تقرير الآثار الأدبية بقطع النظر عن بيئتها أو قائلها . وأن نجيب عن الأسئلة الآتية : ما منزلة هذه القطعة الفنية ؟ ما موضع الحسن أو القبح فيها ؟ ما الذي جعلها أثراً فنياً على كثر الأجيال ؟ وهذه الأسئلة تربي ناقلة الارتباط بينها وبين دراسة البيئة أو حياة الأديب ؛ فكثيراً ما نجد في ديوان الحامسة أو غيره : « وقال آخر » ولا يذكر القائل ، ولا يُبين إسلامي هو أم جاهلي ؛ وهذا لم يمنعنا من الإعجاب بالآيات أحياناً ووضعها في درجتها التي تائق بها . فالفرض من النقد الأدبي إذن تقدير الصفات الأساسية التي يجب توافرها لتكون القطعة أثراً فنياً أدبياً .

واتجه آخرون إلى دراسة حياة الأديب لا الأدب نفسه فوجهوا عنايتهم نحو تأثير الأدب بالأديب وصدوره عنه ، ولاحظوا في ذلك أن نفس الأديب هي المنبع الذي صدرت عنه القطعة الأدبية . فيجب أن تُدرس هذه النفس ليُفهم ما يصدر عنها ، فالكتاب الذي ألف والقصيدة التي نُظمت لا يمكن فهمها حق الفهم إلا إذا فهمت نفسية القائل — وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة ، فأنت لا تفهم ديوان الأخطل إلا إذا علمت أنه كان نصرانياً وعلمت مقدار دينته ، ولا تفهم قصائد البارودي فهماً صحيحاً إلا إذا علمت نشأته والمناصب التي تقلب فيها والحنن

التي انتابته . . بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتل نوعين من التأويل والشرح ومعرفة الشاعر هي التي تعين على ترجيح أحد التأويلين .
إن شئت فانظر إلى الدواوين وقارن بينها تجد أن بعض الجامعين اكتفى بترتيب الديوان على حروف الهجاء ، وبعضهم رتبها حسب أدوار حياة الشاعر ، أو قدم للقصيدة بمقدمة تشرح الظروف التي بعثت على قول القصيدة . وترى الفرق كبيراً في فهم النوعين من الدواوين فترتيب الديوان حسب عمر الشاعر ، وذكر الظروف قد أتى نوراً على القصيدة يوضح جوانبها وما في ثنايا السطور . على حين أن ترتيب الديوان على حروف الهجاء لم يُفد من هذه الناحية أية فائدة . وكذلك الشأن في الكتب ، فأنت إذا علمت أن أمالي القالي ألّفها أبو علي للأندلسيين ، وأنه أراد أن ينقل عم المشاركة إلى المغاربة أعطاك ذلك للكتاب لوناً صحيحاً يعينك على فهمه وترتيبه . وإذا علمت أن ابن أبي الحديد شارح نهج البلاغة شيعي معتزلي جعلك ذلك أقدر على فهم الكتاب . فإذا علمت أن مؤلفاً لم يكن ثقةً قدّرت الكتاب تقديراً أقرب إلى الحق . . وهكذا . . ولكن ينبغي أن لا يغوتنا أن المغالاة في هذه الناحية ضارة بالفن فكثيراً ما تكون معرفة حياة المؤلف أو الأديب أو الشاعر مسبباً في عدم تقدير القطعة الفنية تقديراً صحيحاً ، فقد يبخس بعض الناس حق الأخطل لأنه نصراني أو يرفعونه فوق منزلته لأنه نصراني أيضاً ، وكذلك قد يؤثر في نفس القطعة الفنية ما تعرفه عن منشئها من ورع وسمو خلق ، أو تهتك أو ضعة ، أو انتساب إلى حزب سياسي يعجبك أو لا يعجبك .

من أجل هذا ألح بعض الأدباء في إبعاد حياة الأشخاص وعدم حساب ذلك في تقديم الفن . وقالوا ليس يهمنا كثيراً معرفة ما إذا كان مجنون ليلى شخصاً حقيقياً أو خيالاً ما دمنا نستطيع أن نقوم القصائد المنسوبة إليه تقويماً حقيقياً . وليس يهمنا من الناحية الفنية أكان ديوان امرئ القيس من شعر امرئ القيس

أم من شعر خذَلَفَ الأحمر أو غيره كما لا يهمنا إن كانت هذه الصورة لروفايل أو لغيره .. إن ذلك قد يهيم المورخ ويهم مؤرخ الفن ولكن لا يهم الناقد ؛ كما لا يهم من يريد أن يعرف مساحة بيت أن يعرف من مالكة ولا من بانيه ولا جمال هندسته أو قبجها . وهم يقولون إن الفنان قد قدم لك قطعة فنية لتحكم لها أو عليها فأصدر حكلك عليها وحدها . والأديب لم يقدم حياته لتحكم لها أو عليها . والواجب أن يُحكم على قيمة الفنان بما يقدمه لا على ما يقدمه بقيمته هو .

والحق أن قدرنا من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ما صدر عنه من فن ، وهو القدر الذي يرسل الضوء على الآثار الفنية . فأما ما وراء ذلك فليس يهمنا في موضوعنا وهو النقد الأدبي .

والنقد ، بهذا الشكل ، أقرب إلى العلم منه إلى الفن فهو يقرر القواعد النظرية أكثر مما يبين طريقة استخدامها ويوضح النظريات التي يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها ، ولكن لا يتعرض كثيراً لتدريبك وتبيين الطرق العملية لتكون فناناً .

وبذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين النقد وفن البلاغة ، فالفرق بينهما من وجهين : الأول أن البلاغة تعالج فيها الناحية الفنية فهي تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتي بقطع بليغة ؛ أما النقد فيوضح النظريات التي نقدر بها تلك القطع .

والثاني ، أن البلاغة أكثر ما تُعنى بالشكل وصورة الكلام ، فهي تفرض أن المعاني حاصلة في ذهن الكاتب ، ثم تعلمه كيف يصوغها ويخرجها في قالب بليغ . أما النقد فيتعلق بما وراء الشكل بمقدار ما في القطعة مثلاً من عواطف ، وبمقدار ما في القصيدة من خيال ... وهكذا . فإذا غنيت البلاغة بالنظم وتأليف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب ، فالنقد يُعنى بمنايع الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل .

على أنه يجب ألا يغرب عن الذهن أن علم النقد على رأى مؤلفي العرب —
(وقد قسموا العلوم إلى علوم نصجت واحترقت ، وعلوم لم تنضج ، وعلوم نصجت
ولم تعترق) لم ينضج بعد ولم تحدد موضوعاته تحديداً دقيقة لأنه لا يزال في طور
التكون بخلاف فنّ البلاغة أو كما يقولون علم المبالغة .

يتضح لنا مما تقدم أن النقد الأدبي غرضه أن يستكشف العنصر التي لا بد
منها لما يشئ أدباً والتي إذا تحققت على الوجه الأكمل كانت المثل الأعلى للقطعة
الأدبية ، والتي هي المقياس الذي نقيس به الآثار الأدبية لمعرفة قيمتها .

ولكن هل هذا ممكن ؟ وهل هناك أصول للعنصر التي وصفوها ؟ وهل يمكن
تأسيس علم غرضه ما ذكرنا ؟

شك قوم في إمكان هذا ، بل أحالوه ، ووُجّهت اعتراضات عدة على هذه
المحاولات .

وأهم هذه الاعتراضات ، أولاً : أن النقد الأدبي يعتمد على الذوق ، والذوق
بحكمه على الأشياء لا يسند على أحكام عقلية ، وإذا ذاك لا يمكن أن تكون هناك
قواعد يصدر عنها الحكم وتُتخذ مقياساً . ألا ترى أن الناس إذا اختلفوا في قطعة
فنية لم يستطع أحدهم استخراج حجج عقلية يُقنع بها الآخرين . فالأدب فنّ
شأنه شأن الحب ، وكما قال الشاعر :

ليس يُستحسن في شرع الهوى عاشقٌ يحسن تأليف الحبيب
بُنى الحبُّ على الجُور فلو أنصفَ المحبوب فيه لَسُمج

وإنما نرى هناك مقياساً لكل المسائل النظرية ، وللبحث عن الحقائق
نتحاكم إليه ، ووُضعت قواعد المنطق للسير على ما يقتضيه العقل لإقامة البرهان ،
ونستطيع أن نقول بعد الامتحان إن هذا صواب وهذا خطأ . ولكن فيما يتصل
بالفن وفيما يتصل بالأشياء التي تصدر عنه وفي الأحكام التي تصدر عليها ، ليس

الشان كذلك ، فإذا رأيتُ صورةً وقلتُ إنها جميلة ، فعنى ذلك أنها تسرني وتلائم ذوقى ، وليس فى إمكانك أن تقول إن هذا حق أو باطل كما تقول فى الحقائق العلمية ؛ وليس الأدب إلا ضرباً من الفن ، فإذا سمعتُ أو قرأتُ قطعةً فأعجبني قلتُ إنها جيدة ، أى إن ذوقى يستحسنها وإذا لم تستحسنها أنت قلتُ ذوقك ؛ وليس هناك مرجع نحتكم إليه . وكل ما قيل فى شأن قواعد الاستحسان والاستبجان ليس إلا ضرباً من التحكم أو اللعب بالألفاظ أو استخدام القدرة البلاغية تعمل فى الإقناع تحمل الحجج المنطقية ومحال ذلك . وإن شئت مثلاً لذلك فاقراً ما يقوله عبد القاهر الجرجاني فى دلائل الإعجاز ، يقول : « وما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك فى موضع ، فلنظ الأخذع فى بيت الحماسة :

تَمَتُّ نَحْرَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتَنِي وَجَعْتُ مِنَ الْإِسْغَاءِ نَيْتًا وَأَخْذَعًا
وبيت البحتري :

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْعَنَى وَأَعْتَقْتُ مِنْ رِقِّ الْمَطَامِعِ أَخْذَعِي
فإن لها فى هذين السكابين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تنأملها فى بيت أبى تمام :

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِّنْ أَخْذَعِيكَ فَقَدْ أَحْبَبْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرُوكِ
فتجد لها من الثقل على النفس رسن التفتيس والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة » . اهـ .

فأنت ترى أن عبد القاهر لم يرجع فى كلامه إلى حُكْمِ عَقْلِي ولا تعليل منطقي ، وإنما ترى أن الدعوى والبرهان من صنف واحد ، كلاهما يعتمد على الذوق من غير حجة .

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن مما لا شك فيه ، ومما سلم به كل باحث

أَنَّ هناك فرقاً بين ذوق وذوق ، وأن هناك ذوقاً أرق من ذوق كما قال الأستاذ « بين » : « إِنَّ الفكرة الأولى في الجمل تنشأ عن الألوان ، فاطفل قبل أن يشعر بلذة لجمال شكل أو جمال حركة تأخذ ببصره الألوان الزاهية والصور البديعة . وإني أميلُ إلى تقرير ذلك عند القرويين فإنه تغلب عليهم هذه الفكرة في الجمل حتى في تقدير جمال النساء ، فمن أخذوا بنحط قليل من المدينية يميلون إلى الألوان القوية كالأحمر القاني والأصفر الفاقع ويعجبهم من الثياب الألوان السكثيرة الصارخة ، أما المتمدنون فتعجبهم الألوان الخفيفة المتناسقة الخافتة . ونحن إذا قرأنا شعر الجاهليين في وصف النساء وجدنا الصفات المادية من مثل قوله :

بيضاء با نرها النعم فصاغها بنسافة فادقها وأجلها
حجبت تحيتها فقلت لصاحبي ما كان أكثرها لنا وأقلها

ولكن لا يلتفتون إلى جمال الحديث وجمال خفة الروح ، كما يقول بشار العباسي :

وحديثها السحرُ الحلال لو أنها

لأن جمال الحديث يتصل بالمعنى أكثر مما يتصل بالمادة .

وقل مثل ذلك في الأدب ، فالتقطع الأدبية التي تُعجب الشعب المنحط لا تُعجب الأديب الراقى من ناحية الألفاظ ومن ناحية المعاني . وهذا من غير شك يرجع إلى اختلاف الذوق وتدرجه في الرقي ، بل إن الأديب نفسه إذا رقى استحسن ما لم يكن يستحسن ، واستهجن ما لم يكن يستهجن تبعاً لرقى الذوق . وإذا كان الذوق رقى وينحط فهو خاضع لنظام وقوانين يمكن دراستها . وهناك مقاييس للذوق الراقى والذوق المنحط يمكن أن تُصاغ في قالب قواعد علمية ، بل صيغت بالفعل في علم الجمال وإن لم يُستكشف جميعها بعد . فليس الحكم النقدي يصدر اعتباطاً أو يُلبس فيه بالألفاظ ، وإنما هو مبني على ذوق خاضع للبحث العلمي .

الاعتراض الثاني : اعترض أيضاً بأننا نرى حتى الأدباء المتضلعين يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً عند الحكم على القطعة الفنية وعلى الأدب . فترى علماء الأدب يختلفون في أيهم أفضل . جرير أم الفرزدق أم الأخطا ؟ وأيهما خير مقامات الحريري أم مقامات البديع ... ونحو ذلك . ونراهم يختلفون في أحسن مقامة للحريري وأحسن قصيدة لأبي نواس والمتنبي ، وأحسن قول قاله أسرو القيس أو الغابغة . وإذا كان الأدباء — وهم الخبراء في الفن — يختلفون هذا الاختلاف فليس هناك من أمل في وضع قواعد ثابتة يمكن الخضوع إليها واتخاذها مقياساً .

والجواب عن هذا أن الاختلاف في الذوق مُستلَب به ؛ ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثر مما اختلفوا فيه ، وليس بينهم من يشك في أن كلاً من الفرزدق وجرير والأخطا شاعر عظيم ، ولا أن أسراً القيس والغابغة فرسا رهان ، ولا أن مقامات البديع فيها مزايًا وعيوب ، كما أن مقامات الحريري كذلك ، وأن عدى ابن زيد شاعر ضعيف . وهكذا . هناك ضروب من الاتفاق عدة ، وهذا الاتفاق دَلٌّ على أن هناك معاني في نفوس الأدباء ومقاييس متفقاً عليها يصدرون عنها هذه الأحكام المنطقية . فالتعد الأدبي ينبغي أن يسمح بهذا الاختلاف البسيط بين الأدباء ولا يضيره ذلك ، فإن وراء هذه الأصول والقواعد التي اتفقوا عليها أو هي في نفوسهم محل اتفاق — شخصية تسبب هذا الاختلاف ، فمن غلبت عليه فكرةُ الشاؤم وألهم من عيوب الناس واحتقر شؤونهم مثلاً عيّل إلى شعر أبي العلاء . ومن قضى حياته في طو وسرور وخمر وتشبيب ونحو ذلك فضّل شعر أبي نواس . وهكذا . وهذا الاختلاف في التفضيل لا يؤثر كثيراً في قواعد النقد التي تقرر سرّكراً أدبي ممتازاً لكل من أبي العلاء وأبي نواس .

الاعتراض الثالث : واعتراض ثالثاً بأن مجال الأدب غير محدود وتناحه متنوع نوعاً لا يخصى ، فلا يمكن أن يوضع إذن لغير المحدود قواعدٌ محدودة تحيط

به وتنطبق على كل أنواعه . فـ شعر أبى العلاء الباكى وشعر أبى نواس الضاحك وشعر أبى المتاهية الجاد ، وشعر ابن الحجاج الماجن ، وشعر المتنبي العاقل ، وشعر العباس بن الأحنف العاشق ، وشعر مؤدب ، وشعر فاحش ، وأنواع من الشعر لا تُخصى ، ومن النثر الفنى لا تُخصى : كل هذا يجعل من المستحيل أن نضع له قواعد تجمعها ومقاييس تقتبس منه . لأن الأدب سجل الحياة . ومناخ الحياة عديدة ومناهبها مختلفة : عقل وشعور وخيال وما إلى ذلك ، وكل منبوع من هذه المنابع له ضروب وألوان لا يحصرها عدّ فكيف يمكن وضع قواعد ومقاييس تجمع شملها وتحدد قيمتها .

وقد أجب عن هذا الاعتراض بأن هذا التنوع والاختلاف يجعلان مهمة النقد الأدبى صعبة لا مستحيلة . فإزاء هذا التنوع أسس يحاول هذا العلم صبغها ووضع مقياس لها ، فمثلاً مجال الخيال متنوع أنواعاً لا عداد لها ولكن هذا لا يمنع أن يضبط الخيال وتوضع له قواعد ويحدد له مقياس ينطبق على أنواعه الكثيرة . الاعتراض الرابع : وهناك اعتراض رابع وهو أن الأدب إنما يصدر عما فى نفس الأديب من عبقرية ونبوغ ، والقطعة الأدبية تتأون بلون هذه العبقرية وما للأديب من شخصية ، وهذه العبقرية أو الشخصية لا تخضع لقواعد لأن كل عبقرية من طبيعة خاصة ولها ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها ، ومن أجل هذا كان نتاجها ، وهو القطع الأدبية ، له كذلك ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها ، وهذا يجعل وضع قواعد شاملة من المستحيل . إن واجب النقد أن لا يكتفى ببيان شعر المتنبي مثلاً وما يشبه فيه غيره من الشعراء وما ينفرد به . لأن هذا لا يعترفنا المتنبي حق المعرفة ، وإنما واجبه أن يُشعر القارئ بطعم المتنبي وبجمله يتذوقه ويحس أن له طعماً خاصاً يخالف بقية الطعوم ؛ وهكذا فى كل الأدباء . وهذا ما لا يمكن أن نضع له قواعد ثابتة .

وجوابنا هنا لجوابنا السابق ، وهو أن هذا يوضح صعوبة البحث ولكن

لا يوصل إلى النتيجة التي وصل إليها المفترض من استحالة البحث . وأيضاً فليس من خصائص النقد أن يُشعر بكظم كل أديب فهذا شيء لا يكونه النقد ، بل تكونه القراءة الشخصية لأنار الأديب . وإنما الناقد يستحسن الآثار الأدبية أو يستهجنها ثم يضع لاستحسانه واستهجانه عللاً معقولة ؛ وهذا هو موضوع النقد فهو يضع القواعد التي يرجع إليها في الاستحسان أو الاستهجان ، ويرى إن كان يمكن تطبيق ذلك على جميع الآثار الفنية أولاً .

والآن نخرج من هذه الاعتراضات بنتيجة واحدة وهي أن هذا العلم مخوف بصعاب كثيرة ، وأن هناك نواحى لا يمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء ؛ وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة ، كما يمكننا القول هنا بأن عم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان لا يستند على تعميل ، فكل ما كان مبني على ذوق الناقد وحده ومجرد ادعائه أن هذا بليغ وهذا غير بليغ لأنه يتذوقه أو لا يتذوقه واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل كما يفعل عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع . كل هذا ونحوه لا يفيدنا كثيراً في موضوعنا ولا يصح أن نبعد من عم النقد ، كذلك يجب أن نذبح هنا على أن قواعد النقد لم يلاحظ في وضعها الفنان بقدر ما لوحظ الحكم على الآثار الفنية ، فليس الغرض الأساسى منها أن تعلم الشاعر كيف يشعر ، ولا الكاتب كيف يكتب . وإنما تعلم الناقد كيف يحكم على الآثار الفنية . فهي قواعد مستنبطة من الفن وليس الفن مستنبطاً منها . ويجب أن تلفت النظر إلى أننا بهذه القواعد لا نريد أن نهدر الذوق الخاص بالناقد فإن له دخلاً كبيراً في قيمة الناقد ؛ ولكن مما لا شك فيه أن هذه القواعد تساعد ذوق الناقد على تعرف الصواب .

وأياً ما كانت اتجاهات الدراسات الأدبية يجب على قارئ الأدب أن يقرأ القصيدة أولاً قراءة دراسية ، ثم يقرأها بعد ذلك قراءة نقدية ، ففي القراءة الأولى

يحاول أن يتعمق في نفسية الشاعر وأن يفهمها وأن يتلأ قلبه بما كان يفعمه من عواطف وإحساسات ، وأن يحيط نفسه بنفس الجو الشعوري الذي كان الشعر فيه ينشئ قصيدته . أما في القراءة الثانية فعليه أن يقارن بين هذه القصيدة وغيرها من جنسها ويزداد تعمقا في فهم لمحاتها وتبين إشاراتنا .

ويبدى أن القراءة الثانية لا تكون إلا بعد القراءة الأولى ، فنحن إن نقدنا قصيدة حتى النقد إلا إذا درسناها أولا وتفهمناها وتعرفنا روح صاحبها وتعمقنا في عواطفه وشعوره وانسجمنا في جوده العاطفي . ثم إن قيمة القراءة الثانية تتوقف على مقدار القراءة الأولى من الجودة والإتقان .

ونحن في نقدنا للقصيدة لا نعنى إلا بالناحية الأدبية العاطفية دون أن نهتم بالمسائل الخاقية أو المناقشات الفلسفية . فهذا النقد هو ما نسميه النقد الأدبي .

وحين يبدأ الإنسان في النقد يبدأ في استعمال اصطلاحات معينة مثل وزن وبحر وقافية واستعارة وتشبيه -- وغير ذلك من ألوف المصطلحات . فالأسلوب هو طريقة تعبير الإنسان عن نفسه والأسلوب الجيد هو الذي يحسن التوضيح كما يريد الإنسان . فقولنا اثنان واثنان أربعة تعبير جيد لأنه يبين ما نريد أن نقوله في جلاء ، ولكن ليس كل ما نريد أن نعبر عنه في هذه الدرجة من السهولة ، وليس كل ما نريد أن نعبر عنه في هذه الدرجة من الاعتماد على العقل ولا هذا التعبير أيضا فيه جمال فن ، فهناك أشياء أخرى نحس بها في داخل أنفسنا ونريد أن نخرجها إلى العالم الخارجي عن طريق القول . وهذه الأشياء لا تتصل بعقلنا وتفكيرنا فقط ، ولكنها تتصل بروحنا وعواطفنا وكياننا كله ؛ ولذلك يكون فيها خفاء هذه العواطف ودقة هذه الروح وتعمد هذا الكيان ، فيكون التعبير عنها نوعا آخر لا يكفي بمجرد هذا التقرير المسهل البسيط الذي وجدناه في تبسیر « اثنان واثنان أربعة » بل يلجأ إلى فنون أخرى يدخلها في الأسلوب حتى يمكنه حسن التعبير كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكنية ونحو ذلك .

مما وُضِعَ له علم البلاغة . ومن أجل هذا اختلفت التعبيرات الأدبية باختلاف الأشخاص في هذه العواطف والاختلاف في النفوس . ولهذا أيضاً اختلفت أساليب الأدباء اختلافاً كبيراً . أما الأساليب العلمية فليس فيها هذا الاختلاف ، بل هي متعددة متشابهة . وبسبب ذلك أن الأساليب العلمية تقوم على العقل وحده والعقل يكاد يكون قدراً متشابهاً عند الناس ليسوا يختلفون فيه اختلافهم في العواطف ، وتضارب العواطف النفسية ، ولذا كانت التعبيرات عن أغراض هذا العقل متقاربة متشابهة . بل قد يلجأ العلماء إلى استعمال الرموز المطلقة الحسائية والجبرية والهندسية ، فيقل هذا الاختلاف في التعبير .

وبعكس هذا تماماً نجد الأساليب الأدبية ، فهي متنوعة متعددة الصور كما قلنا ، وهذا يسلمنا إلى القول بأنه ليس من قاعدة واحدة تنقذها كل أنواع الأساليب الأدبية . وإنما على جودتها ، وإنما يحكم على كل أسلوب بأحكام تستمدّها من الأسلوب نفسه . فننظر إلى طبيعة الأسلوب وطبيعة المعنى ومقدار استجائهما وننظر إلى درجة إجادة الأسلوب في التعبير عن المعنى ، ولكن هناك أشكالا من الأساليب تجمع كل طائفة منها متشابهة مشتركة يكون من السهل خضوعها لقانون نقدي عام يطبق عليها ، فالأسلوب العلمي لا يراد منه إلا الإفهام ، ولذلك يجب أن يكون سهلاً خالياً من كل تعقيد . بسيطاً عارياً عن كل زخرفة أو تزيين . مساوياً للمعنى لا يزيد عنه ولا ينقص مرتباً ترتيباً منطقياً متيناً .

أما الأسلوب الأدبي فلا يشترط فيه هذا . لأن غرضه ليس مجرد الإفهام ، بل له غرض آخر هو التأثير والإقناع والاجتذاب . فالخطيب مثلاً حين يخاطب الناس ليس غرضه أن يفهمهم ما يقول . بل غرضه أن يستميلهم إليه ويحتذبهم إلى موافقته على ما يقول ، فهو لذلك لا يكتفي بالتعبير البسيط المألوف ، بل يلجأ إلى جعل يستثير بها عاطفة السامعين ويتعلق قلوبهم ويستدعي إجابهم . تلك الوسائل هي التي تكشفها البلاغة . وكذلك شأن الشاعر في قصيدته إذ هو يريد

أن يستثير عواطف معينة ، وانفعالات خاصة لدى سامعه وقرائه ، لا تكفي في استثارتهما هذه اللغة الأولى .

واسكن الأدباء أنفسهم يختلفون في خلجات نفوسهم وفي صيغتهم العاطفية ، فتختلف لذلك أساليبهم ، فأديب واقى يعبر عن الحياة الفعنية ، وأديب مثالي يعبر عن أدبه تعبيراً مثالياً . ويعب عند دراستنا للكتب الأدبية أن نفرق بين ما يسميه كارليل الأصوات المتكررة ، وبين ما هو مجرد أصداء : أو بعبارة أخرى بين الرجال الذين يتكلمون كلاماً صادراً عن أنفسهم وبين الذين يتكلمون نقلاً عن الآخرين ، أو كما قال بعضهم عن كتاب بعد قراءته : « قد قرأت كتاباً جديداً وليس طبعة جديدة ، وليس انكساراً لأي كتاب آخر » . ولستأ نخشع الأصداء والانكسارات ولا نذمها ولا نبالغ في انتقاصها إذ أنها إن كانت جيدة نوعها ، كان لها مكانها وفائدتها ، ولكن لكي نتجنب كل تقدير خاطئ يجب أن نميز الأدب الذي يستمد حياته من شخصية المؤلف ونجربنه عن الأدب الذي يستمد حياته من طريق غير مباشر عن شخصيات الآخرين وتجاربهم ، فهذا النوع الثاني يجب أن يوضع دائماً دون الأول في المكانة .

وعلى كل حال يجب أن نميز اهتماماً لما يسمونه مبدأ الصدق . وقد كان أفلاطون أول من أعلمه ، وهو أن أساس كل عمل جيد وخالد في الأدب هو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة وهذه الصفة من الإخلاص هي التي عدها « كارليل » العنصر الضروري لتكوين كل عظمة وبطولة ، وهذا المعنى هو الذي عبر عنه « ألفريد دي موسيه » بقوله « إني أنا الذي عشق » . وقد تبدو هذه العبارة عادية ، ولكن كم ممناً يستطيع أن يقولها في صدق ؟ وكما قال جورج هنري نوبس : « نحن لا نستطيع أن نطلب من كل إنسان أن يكون له عمق غير عادي في فطرته ، ولا نستطيع أن نطلب منه تجربة غير عادية ، ولكننا نطلب منه أن يعطينا أحسن ما يستطيع ، ولن يكون

هذا الأحسن شيئاً يملكه غيره . . . وكثير من الناس قد فقدوا قيمتهم بكتبهم
نفسهم وجريهم وراء غيرهم في أسنوبه وموضوعه . وهذا هو الذى يفتر أننا
نرى الرجل كبيراً في ملكاته الضيقية واسع الثقافة كاملاً في الفن . قد فقه غيره
بسبب أن الأول أقل صراحة وأضعف جرأة في التعبير عن نفسه . وبدون
الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عملٌ حى . وميزة التجديد في الأدب
التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة ، ولكنها في الصدق .
والإنسان سواء كان مُحيط تجربته وقوته الخاصة كبيراً أو صغيراً فإنه يجب أن
يكتب عما تقوده إليه أقدامه وأن يهتم بوصف ما عاشه هو وما رآه وفكر فيه
وأحسه بصدق وأمانة . ونعني بالصدق أن يُعبر عن إحساسه وشعوره لا عن إحساس
غيره وشعوره . فأبو العتاهية مثلاً حين يعبر عن الزهد ، وأبو نواس حين يعبر عن
عزاه بالخمر ، إنما يعبران عن صدق وإخلاص ، والرجل الصالح المتقى الذى لم
يتعرض يوماً ما لحب مذكر ، والتفرد فيه لا يكون صادقاً حين يقول الشعر في
غزل المذكر وهكذا . .

عناصر الأدب

أجمع النقاد تقريباً على أن الأدب يتكون من عناصر أربعة : العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال . ونعني بذلك أن كل نوع من الأدب لابد أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها ، غاية الأمر أن بعض الأنواع الأدبية قد يحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر مما يحتاجه من نوع آخر . فالشعر مثلاً يحتاج إلى مقدار من الخيال أكثر مما يحتاج إليه الحكيم ، والحكم يحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما يحتاجه من الخيال وهكذا .

العاطفة

هي عنصر هام في الأدب . ومع علم الأقدمين بها فإن اسمها لم يستعمل في الأدب العربي إلا حديثاً كالذي قالوا عن الأدب الألماني فيه عشق كثير ، ولسكن ليس فيه كلمة عشق . فانت تقرأ طبقات الشعراء لابن قتيبة مثلاً فتجد فيه قول الشعر للرغبة أو الرغبة ، ولسكن لا تجد فيه كلمة العاطفة لأنها لم تخترع إلا في العصر الحديث ؛ وكذلك في كتاب العمدة لابن رشيق وفي غيره من الكتب . على كل حال فهي عنصر هام . وقد كثرت في تعبير الأدباء المحدثين أن فلاناً مشبوب العاطفة أو هو ذو عاطفة بليدة . وهذه العاطفة هي التي تمنح الأدب الصفة التي نسميها بالخلود . فنظريات العلم ليست خالدة . فالعلم الذي كان في زمن الإلياذة قد مات وبعيت الإلياذة ، والعلم الذي كان في زمن المتنبي مات وبقى شعر المتنبي ، ولم يبق العلم الذي في زمنه إلا للتاريخ . والسبب في ذلك أن العلم خاضع للعقل ، والعقل سريع التغير حتى في الإنسان الواحد من صباه إلى شبابه إلى شيخوخته ؛ فقد يرى الرأي في زمن ثم يرى غيره في زمن آخر وهكذا . أما العاطفة فلا تتغير إلا قليلاً ، وإذا تغيرت تغيرت في أشكالها دون أساسها .

فمثلا عاطفة الحزن على ميت قد تضبط عند الألمان والإنجليز ولا تكون مضبوطة عند المصريين . ولكن الحزن هو الحزن . وعاطفة الإعجاب بالبطولة قد تتخذ شكل عبادة الأبطال عند البدائيين ، وقد تبعث على إقامة تماثيل عند الأوروبيين ، وقد تتخذ أشكالا أخرى عند غيرهم ، ولكنها في جوهرها ثابتة عند الجميع ، وهكذا .

وأيضاً فإن العلم يتعلق بالموضوع ، والموضوع تتغير قوانينه كلما جد جديد . أما العاطفة فتتعلق بشيء ذاتي قليل التغير . وما خلا من العاطفة كالتقاويم والنتائج والأخبار المحلية والمعادلات الجبرية وقوانين اللوغاريتمات وكتب الإحصاء . فلا تسمى أدبا بحال من الأحوال . وكذلك كتب الرياضة وكتب علم طبقات الأرض أو علم النفس . على حين أننا نعدّ أحياناً من الشعر ولو تافهة في فتاة أو زهرة أو خصلة من الشعر أدباً . ذلك لأن النوع الأول غير مرتبط بالعواطف والثاني مرتبط بها .

وكتب التاريخ قد تعدّ أدبا وقد لا تعدّ ، فإذا كان كتاب التاريخ لا يشمل إلا على حقائق مجردة من العواطف ومستندة فقط على الوثائق والإحصاءات لم يعدّ أدباً . أما إذا مزج فيه المؤرخ حقائقه بعواطفه وضحك أحياناً وبكى أحياناً وأتبع الحادثة برأيه فيها ، وأكل بخياله ما نقص ، وبعث عند القارئ ما حسّه أو خذله كان أدباً بمقدار ما فيه من عاطفة .

وإذا كانت العواطف أساساً من أسس الأدب وهي التي تجعله خالداً وكانت العواطف لا تتغير حبب إلينا قراءة الشعر سراراً . فنحن لا نملّ من إعادة قراءة المتنبي أو أبي العلاء ، على حين أننا نملّ بسرعة من قراءة كتاب علمي متى كثراً نعلم ما فيه لأنه مرتبط بالعقل لا بالعاطفة . وشيء آخر وهو أن العاطفة أوسع مجالاً لتوضيح الشخصية . ففهم الحقائق العلمية فهمًا مطابقاً للواقع والتعبير عنها يشترك

فيه الناس على السواء تقريباً . فنحن إذا قلنا : الخط المستقيم هو أقرب مسافة بين نقطتين كانت هذه الحقيقة عامة يستوى الناس إلى درجة كبيرة في فهمها والتعبير عنها . فليس فيها كبير مجال للتعبير عن الشخصية . ولكن ما شعر به إذا رأيت نجماً في السماء يخالف ما شعر به من نجاني ، وتعبيري عنه يخالف تعبير صاحبي ، على حين أن الفلكيين في كلامهم عن النجوم وأحجامها ، وبعدها وحركاتها متقاربون في الإدراك العقلي والتعبير القولي . وعند ما تدخل العاطفة في الشعور والتعبير تظهر الشخصية ويكون الأدب .

وإذا أردت أن تعرف شخصاً عالم أو أديب أم هو عالم وأديب معاً ، فانظر بنتاجه أيؤثر كلامه في العقل أم في العاطفة أم فيهما معاً ، فالأول عالم والثاني أديب والثالث عالم وأديب معاً .

معنى الأدب : وهم يعرفون الأدب عادة بأنه تفسير الحياة واستخراج معانيها . ومن الواضح أن استخراج معاني الحياة والتعبير عنها إنما يرجعان إلى ما للإنسان من قوة عاطفة لأن الحياة بمعناها الواسع لا تسيطر عليها الحقائق الخارجية ولا الظروف الخارجية ولا التفكير العقلي بقدر ما تسيطر عليها المواقف ، والمواقف هي التي تحركنا إلى العمل وهي التي توجه الإرادة وهي التي تحدّد مجرى الحياة .

ولذلك نلاحظ أن أعمال الحياة ليس ينطبق عليها كلها المنطق ، لأن المنطق قانون العقل لا المواقف ، والحياة خاضعة للمواقف والعقل معاً ؛ ولذلك تراهم يقولون إذا عجزوا عن تطبيق المنطق العقلي : إن هذا ما يقتضيه منطق الواقع . بل قد يكون منطق العاطفة أحياناً مخالفاً لمنطق العقل ، كالعطف على ابن عاق والبكاء على شرير ، وتفضيل ابن الزوجة الجميلة ولو لم يكن كفواً ، كما كان من هرون الرشيد في تقديمه الأمين على المأمون .

والأدب أذاته المواقف ، وهو الذي يحدث عن شعور الكاتب ويثير شعور القارئ ويسجل أدق مشاعر الحياة وأعماقها .

ولكن إذا نحن سألنا بأن ما كان مصدره العواطف أدبٌ فهل يمكننا أن نسلم بصحة العكس ، وهو أن ما لا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يستحق أدباً ؟؟ . .

والجواب أن هذا صحيح أيضاً ، وهو أن ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يستحق أدباً . فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة سُمي أدباً وإلا كان علماً . والشروط التي وضعها لكتابة التاريخ كالدقة والإلمام بجميع نواحي الموضوع والإنصاف في الحكم هي شروط من الناحية التاريخية ، فإذا فقدناها لم يعد كتاب تاريخ . . ولكنه إذا كان ذا أثر في العواطف ظلت ناحيته الأدبية باقية . والسبب في أننا نعدّ كاتباً أو ناقدًا أو باحثًا أدبياً وآخر غير أديب . أن الأول يثير الحقائق التي يذكرها ويقوّيها ويلهبها باللعب بالعواطف .

ثم إنه أحياناً تكون كليات العناصر الأخرى كبيرة ، وهي عنصر العقل والخيال والأسلوب . ولا يكون فيها شيء من العواطف ، كبعض حكم المتنبي ، وبعض الأمثال ، فهذه تختلف المقادير فيها ، وبعضهم لا يعدها أدباً لخلوها من عنصر هام ، وهو العاطفة . وبعضهم يعدها أدباً لما كان من التعميؤ بزيادة العناصر الأخرى ، وقالوا إنه إذا زادت كمية الخيال وقوى الأسلوب فن البعيد ألا يؤثر في العاطفة .

وعلى الجملة فإنارة العواطف هي المنصر الظاهر في الأدب ، فإذا كانت هذه الإنارة هي أهم غرض للكاتب أو الأديب كان لنا من هذا شعر أو أدب كثر من الفنون الجليلة ، وإذا لم يؤثر هذه الإنارة بحال من الأحوال صُعب أن نسميه أدباً ، بل ربما كان علماً ، وإذا كانت الإنارة وسيلة لا غاية فقصده إليها الأديب أو كان غرضاً عرضياً لا أساسياً قلنا إن على هذه الكتابة مسحة من الأدب بقدر ما فيها من إنارة العواطف .

ومن هذا نستطيع التفرقة بين العالم والأديب بأن العالم يلاحظ الأشياء

ويستكشف ظواهرها وقوانينها وعلاقتها بالأشياء الأخرى وعلاقتها بالظروف التي تحيط بها ، على حين أن الأديب يلاحظ الأشياء من حيث علاقتها بعواطفه وطبيعته الأخلاقية . فالعالم النباتي مثلاً يدرس النبات ، يدرس كل شيء فيه على طبيعته الخاصة به فيدرس أوجه الشبه بينه وبين أمثاله من النباتات الأخرى ، ويدرس وظيفة كل جزء منه ، ويدرس التغيرات التي تطرأ عليه كلما نما حتى يصل به إلى الموت والقناء . وغرضه من ذلك عقلي محض ، يسعى وراء الحقائق والقوانين التي تنظم وهذا النبات . أما الأديب فكل هذه الأشياء التي تتصل بالنبات ثانوية عنده وإنما ينظر إليه ليسأل نفسه : لِمَ خُلِقَ ؟ إن أجزاءه المختلفة متناسبة متناسبة وهو يلائم الأوساط التي عاش فيها ، وهذا ما يضمن البقاء لها ... ولكن لم كان كل ذلك ؟ ثم لا يلبث أن يحجب عن هذا بأن النبات خُلِقَ لجماله وأن شجرة الورد إنما خُلِقَت لزهرة الورد ، وليس في النبات شيء إلا زهرته . نعم ، إن كثيراً من أنواع الكتابة عليه ظلّ من العلم وظلّ من الأدب ، ولكن هذا لا يمنع من التفرقة الواضحة التي ذكرناها بين العلم والأدب . والحق أن إثارة العواطف وتشبيها عنصر كبير في الأدب ، ولكن ليست هي كل العناصر فلا بد في كل الآثار الفنية من مزج الحقائق العلمية بالعواطف الإنسانية بالخيال . وهذا هو ما يفرق بين الأدب والموسيقى . فالموسيقى تخاطب العاطفة وتشيرها من غير اعتماد على حقائق علمية أو مادة عقلية . ولنا نتساءل في قطعة الموسيقى ما معناها وعلام تدلّ من الناحية العقلية ، ولو فعلنا ذلك لكان ضرراً من السخف ولبعثنا عن الفنّ الموسيقي . نعم إن التلذذ بالموسيقى قد يزداد إذا قرُنَ بشعر لذيذ . ولكن هذا لا يمنع من أن نقول إنّ الموسيقي تستثير الشعور بنفسها ، وأوضح دليل على ذلك أدوار الموسيقي ، كالأدوار التي لا تُصحب بشعر غنائي ، فإنها تليد بنفسها من غير أن يفهم أي معنى منها ، بل إن بعض الأفراد يُقلّل لذهنهم إقترانها بما يفهم منه معنى عقلي . فالموسيقى أوضح لغة للعواطف لا يشاركها في ذلك إلا

الضحك والبكاء والصراخ وما إلى ذلك ، فهي جميعها لغات العواطف ، ولكن الموسيقى أقواها وتثيرها أسرع في الانتقال . وإذا كانت الموسيقى لا تعتمد على معانٍ عقلية فهي لا تسترعى العقل ولكن تسترعى العواطف . أما الأدب فليس شأنه شأن الموسيقى فهو يعتمد على قدر صالح من المعاني ويصحبه المقدار القليل الأدي الذي يثير العاطفة

ويظهر أن الموسيقى في هذا هي التي ينطبق عليها ما ذكرنا دون أنواع الفنون الأخرى ، فالنقش والتصوير مثلا لا بد أن يضعا أمام أعيننا شيئا جديلا فلهما مادة يقومان عليها بخلاف الموسيقى فلا مادة لها أو على الأقل ليس لها مادة ظاهرة . وشأن الأدب شأن الفنون غير الموسيقى فهو يسترعى العواطف ، لكن لا بالمباشرة بل بواسطة ما فيه من معانٍ وأفكار حتى الشعر نفسه لا بد أن يكون ذا معنى وفيه حقائق ومادة عقلية تعتمد عليها الشاعر وبدون هذه الحقائق والمعاني لا يستطيع الأدب أن يثير العاطفة . وإذا لم يُدعم القول بمعانٍ صحيحة أثار عواطف مريضة .

الخيال

كذلك لا بد أن نلأدب من عنصر الخيال وهو ضروري في كل أنواع الأدب وهو السكوة التي نستطيع بها أن نصوّر الأشخاص والأشياء والمعاني ونتمثلها شاخصة أمام من نحاطبه ونستثير مشاعره .

وأخيراً لا بد من عنصر رابع وهو حسن النظم وتأليف الكلام كما قدمنا من عناصر الأدب ، أعني العاطفة والخيال والمعاني لا بد أن يكون لها لفظ ونظم راق من القول يدل عليه ، وهذا هو الذي نسميه نظم الكلام ؛ وهذا النظم وسيلة لأداء المعاني لا غاية ، ولكن له من الأهمية ما لباقي العناصر ، فإنارة العواطف

وهي أهم عنصر في الأدب تعتمد إلى درجة كبيرة على ما للكلام من نظم ، فإننا نرى أن المعنى قد يكون مطروقاً شائعاً حتى إذا أُجيد نظمه خرج كأنه جديد ، بل يفوق المعاني الجديدة إذا أُسيى التعبير عنها ، والقدرة على تأليف الكلام هي مظهر الأدب وهي أقوى أدواته وهي تساوى ما عند الفنانين الآخرين من قدرة على التصوير والنقش أو إبراز الموسيقى قطعة فنية وهي إنما تكون بحسب الاستعداد وكثرة المرات .

والخلاصة التي نصل إليها من كل هذا أننا إذا امتحنا العناصر التي في الأدب وجدناها أربعة :

١ — العاطفة وهي أظهر ميزة في الأدب ، وفي بعض أنواع الأدب تكون الحاجة إليها أشد من أي عنصر آخر .

٢ — الخيال وبدونه يكون من المستحيل في أغلب الأحيان أن تستثار العاطفة .

٣ — المعاني وهي أساس كل نوع من أنواع الفن إلا للموسيقى ، وفي بعض أنواع الأدب يكون هذا العنصر أهم ما فيه كالتكلم .

٤ — نظم الكلام وتأليفه وهو ليس غاية ولكن وسيلة للتعبير عما لدينا من أفكار وآراء ، ولكن له من القوة ما يجعله عنصراً قائماً بنفسه . والأدب يؤثر ما يؤثر بعناصره الأربعة وليس لعنصر وحده قيمة إلا بتأثير باقي العناصر الثلاثة . هذا وسنتكلم — إن شاء الله — على كل عنصر من هذه العناصر الأربعة بشيء من التفصيل .

وحصر بعض الأدباء العواطف الشعرية ، أو بعبارة أخرى العاطفة الأدبية في أربعة : حكى ابن رشيق في العمدة قال : « قواعد الشعر أربعة ، الرغبة والرهبة والطرب والغضب . فمع الرغبة يكون الملدح والشكر — ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف — ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب — ومع الغضب يكون

الهجاء والوعيد والعتاب . « ٥١ . والذي يُلاحظ أن ثل هذا القول إنما راعى عواطف الشاعر والأديب لا عواطف السامعين وهو الذى نقصده .

وقد حاول قوم آخرون إرجاع كل المشاعر والعواطف إلى شيء واحد ، ومن هؤلاء من قال : إن الأدب يثير عاطفة الجمال أو الشعور بالجمال ، واقتصر على ذلك ؛ فكأنهم يريدون أن يقولوا إن كل العواطف التى يثيرها الأدب مرجعها جميعاً إلى الشعور بالجمال ، والقائلون بهذا يذهبون فى تحديد الجمال إلى مدى بعيد ، وهم يعرفونه بأنه اللذة التى تحدث من إدراك صفات الشيء سواء كان هذا الشيء اسماً أو شعراً أو فكرة أو حركة أو عملاً أو غير ذلك . وهذا التعريف كما ترى يشمل حقيقة كل العواطف التى يثيرها الأدب ، ولكنه كذلك يشمل غيرها حتى ليمد شعور من قويت شهيته عند أكلة لذيدة جمالا ، ولكن الاستعمال الدقيق ينحصر الجمال فى دائرة أضيق من ذلك . ومنك آخرون أرجعوا كل العواطف الأدبية إلى المشاركة فى الحياة ، فحين نشعر بأن ما يزيدنا شعوراً بالحياة يزيدنا لذة وما يضيف ذلك يشعرونا بألم . فكل مصادر الأدب والفن منشؤها أنها تزيد فى شعورنا بالحياة . فمثلاً عاطفة الإعجاب بالقوة منشؤها على ما يظهر شعورنا بالمشاركة فى القوة التى لمحبب بها ولو من طريق التخيل ، ونحن نعجب بالقوة دائماً ما لم تهدد أمننا فمنعد ذلك ينقلب الإعجاب إلى خوف ، كمواجهتنا للأسد . وكذلك الشعور بالسرور والحب فى جميع أشكالها فهو عواطف تزيد فى حيويتنا . ومثل ذلك العواطف الأخلاقية كالتميل إلى الصدق والعدل وحرمة الدين ونحو ذلك فكلها تشعرونا بقوة وسمو فوق الحياة المادية . وهناك مشاعر غامضة يصعب تحديدها كالذى يحدث عند سماع قطعة موسيقية ، أو رؤية بعض المناظر الطبيعية التى تبعث وجداً أو حزناً لا ألماً ، أو تهزّ فينا عاطفة القلق والاضطراب ، ولكنها مع هذا تجعلنا نشعر بأن حياتنا طامحة إلى مثل العليا ، وفى هذا معنى الحياة .

وهنا يعرض لنا سؤال هام ، وهو كيف نقيس هذا العنصر أى عنصر العاطفة

في الأدب ؟ ويجب أن نتنبه إلى أن صلاحية القطعة الأدبية لإثارة عواطف كثير من الناس ليست برهانا على جودتها ، فكثيراً ما تُثار عواطف الجمهور بشيء ليس له قيمة أدبية . بل هو مجرد تهريج ؛ وإنما تُثار عواطف الجمهور عادة بأشياء لا تدخل لها في رفع مستوى الآثار الأدبية مثل جذوة الموضوع ، أو جذوة الشكل . وهذه الجذوة قد تلفت النظر إلى القطعة أو الكتاب ، وتثير الانفعال ، ولكن إثارة الانفعال شيء وفني لا يدوم ، وقد تكون إثارة العواطف الأدبية نشأت عن موضوع حاضر سواء كان دينياً أو سياسياً أو اقتصادياً . وإذا فتر هذا الموضوع فترت القطع الأدبية التي قيلت فيه ، وهذا كثير من الأحيان ينطبق على الروايات والخطب . أو أن يكون الأثر الأدبي سهلاً بسيطاً يتفق وعقلية الجمهور . وإذا كانت إثارة عواطف الجمهور ليست مقياساً صحيحة ، فلنبحث عن المقياس الصحيح ونستجده :

١ — يُمدّد عنصر العاطفة بصحتها واعتدالها : ونهني بصحتها واعتدالها أن الأسباب التي أثارها أسباب صحيحة جيدة . يقول « راشكين » : « إن الإعجاب قد يُثار بعرض ألعاب نارية أو بتنظيم الخوانيت في شارع من الشوارع ، ولكن هذه العاطفة ليست بعاطفة شعرية ، لأن الأساس الذي بُنيت عليه باطل مزيف وليس فيما ذكر شيء يستحق الإعجاب ، ولكن الإعجاب من انقراض الزهرة ثم تنفتحها عاطفة شعرية ، لأن ظهور هذه القوة الروحية التي تعمل في تكوين الزهرة وما في ذلك من جمال حتى لا ينتهي الإعجاب بها . ا . هـ » فإذا أردنا أن نقوم عاطفة في قطعة أدبية فلنستأمل هل العاطفة التي تثيرها هذه القطعة قوية وصحيحة ؟ وهل هي نبئت عن أسباب صحيحة ؟ فإذا نحن استعرضنا مثلاً عاطفة الحب عند مجنون ليلي أو في رواية غادة الكاميليا ، وجداها عاطفة مائعة نشأت من عاطفة مريضة ، وهذا ما تلحج في كثير من شعر لزوميات أبي العلاء : فهو شعر متشائم حزين نشأ عن عاطفة مريضة ، فقد يصب غضبه على الدنيا وما فيها لأن إنساناً

حتى على الأخلاق أو بفضل الصخرة على الإنسان لأن الصخرة لا تظلم ولا تكذب . وهكذا كل شعر الغزل المعلن في وصف ما يلاقى الحب من الضنى والذي يذوب رقة وحناناً ليس ناشئاً عن عاطفة صحيحة قوية ، وكذلك شعر العباس بن الأحنف فهذا الشعر وأمثاله إن أرضى الجمهور ولذمه ، فهو في كثير من الأحيان أجوف وهو في كثير من الأحيان ناشئ عن عاطفة مريضة . وليس من الحق أن يبيع الإنسان عواطفه بهذه السهولة وهذا الرخص وليس من المستحسن أن يعطى الممدوح الشعر حقة من الدراهم فتثور عاطفته وينبعث عنها شعر كثير . والشاعر الجيد على هذا القياس هو الذي يثير العواطف بقدر وبينها على أساس محقق . أما إن تعاقب في ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية فإنه يكون شعراً خفيفاً ضعيف القيمة مهما استلذه الناس .

٢ --- تقدر العاطفة بقوتها وحيويتها : فإذا عرض علينا كتاب أو قطعة أدبية تسألنا هل حرك هذا الكتاب وهذه القطعة عواطفنا وأهاجت شعورنا ؟ هل وسعت نظراً وأججت قلباً ؟ إن كانت كذلك كانت أدباً رقيقاً . وكلما كان فيها هذا المعنى واضحاً كانت القطعة أقرب إلى الكمال في الأدب . يقول إيريسون : « ليس للكتاب قيمة إلا أن يوحى » . ويجب أن نعلم أنه من المستحيل أن نجد مقياساً عاماً للعواطف المختلفة ، فهناك عواطف حنان وعواطف جلال وعواطف جمال وعواطف إعجاب وعواطف كره واشتمزاز إلى آخر ما هنالك . ومن الصعب أن نقول إن هذه العاطفة أقوى من تلك كما لا يصح أن نقول إن العسل أفضل من البصل فلكل قائلته . وكذلك يختلف الناس باختلاف طبيعتهم وأمزجتهم في العاطفة التي تهيجهم ؛ فإنسان تثيره عاطفة الحزن وآخر عاطفة السرور ، وثالث عاطفة الإعجاب .. ولهذا كان من المستحيل وجود مقياس واحد مضبوط لمعرفة أى العواطف أقوى ، ومع هذا فإننا نستطيع على وجه العموم أن نقول إن مقياس القطعة الأدبية ما فيها من قوة عاطفة .

وتعتمد قوة العاطفة : أولاً على طبيعة الكاتب أو الشاعر ، فيجب أن يكون هو قوى الشعور فيما يكتب وإلا لم يستطع في العادة أن يثير شعور القارئ . وكثيراً ما يكون الكاتب أو الأديب مزوداً بأسباب كثيرة من القوة كحسن التعبير وقوة الخيال ثم هو يفشل لأنه تنقصه قوة العاطفة . وكذلك قد يكون له عين تدرك الجمال وشعور رقيق وفكاهة خلوة . ولكن ليست له العاطفة القوية فيفشل ، بل كثيراً ما نجد الشاعر له من قوة العاطفة ما يعوض نقصه في النواحي الأخرى . ولنا نغنى بالعاطفة القوية العاطفة الهدامة العريضة الهائلة المضطربة فقد تكون هذه مظاهر ضعف فيها وتفضاها العاطفة القوية في ثبات . وبخار حار مضبوط خير من نار هشيم سريعة الاشتعال سريعة التلويح ثم هي لا تضبط .

ثانياً : وتعتمد قوة العاطفة وإثارة الأدب عواطف الناس أيضاً على قوة الأسلوب وسنجد فيما بعد أن لقوة الأسلوب مدخلا كبيراً في إثارة العواطف ووضوح المعاني والأدب قد يستطيع أن ينقل إلى سامعيه معانيه ، ولكن لا يستطيع أن ينقل عواطفه ومشاعره إلا بقوة الأسلوب . ويظهر أن هناك شعراء وأدباء قد مثلوا شعوراً ومنحوا عواطف قوية ولكنهم لم يمنحوا أسلوباً ينقلون به عواطفهم إلى سامعيهم وقارئهم . وسبب ذلك ضعف أسلوبهم . نعم إن كثيراً من صنف الفثر يكون القصد منه ليس إثارة العواطف وإنما القصد منه نقل المعاني ، ولكن ليس هذا الصنف معنفاً في باب الأدب وما نسميه قوة وجزالة وحياة وإنما يرجع في أغلب الأحيان إلى قوة الأسلوب .

ثالثاً : ونفاس العاطفة أيضاً باستمرارها وثباتها ولذلك معنيان : الأول بقاء أثرها في نفوس السامعين زمناً طويلاً فتكون كالقطعة الموسيقية يسميها السامع ثم لا تزال ترن في أذنه بعض الأنغام ويتكرر أمداً بعيداً . وكذلك الشأن في الأدب ، فبعض القطع الأدبية يؤثر تأثيراً وقتياً وآخر يبقى في الذاكرة طويلاً . والمعنى الثاني أن تكون القطعة الأدبية تثير شعوراً متجانساً متسلسلاً ، وبعبارة

أخرى أن تكون هناك وحدة في الشعور فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة . وإنما نعى أن الكاتب أو الشاعر لا ينتقل مطلقاً من عاطفة إلى أخرى ، وإنما نعى أن يُحْكِمَ كلٌّ منهما الربط ، كما هو الشأن في الموسيقى ، حتى لا يكون انتقال فجائي . وقابل من الأدباء من يستطيع العناية بهذا المعنى ، وقد يكون السبب في ذلك راجعاً إلى غموض العواطف في نفس الأديب أو ضعفها أو اضطرابها ، فإذا أخرجها في آثاره الأدبية بدت مضطربة لا اتساق فيها . وفي الحق أن الاحتفاظ بهذه الوحدة من أشق الأمور لاسيما في القصائد الطويلة ، ويتيسر ذلك للشاعر في الأشعار القصيرة كالشعر العنائي والمقطعات ، ولهذا يقال : إن أجود أنواع الشعر القصائد العنائية لما فيها من وحدة العواطف ، ومن ثم كان الشعراء القزليون من أتقن الناس لهذا الباب .

رابعاً : أن تكون العواطف خصبة غنية متنوعة وقبلاً يوجب الأديب هذه الموهبة . وقد يشتهر الأديب ويعظم أمره وهو مع ذلك مفتقر إلى هذه الصفة ؛ ونعني بها كثرة التجارب التي تجعل في استطاعته إذا تعرض للنوع من العاطفة أن يستوفي الكلام فيها كما يستطيع أن يتوغل في كتابته أو شعره فيمس مشاعر مختلفة وهو في كلٍّ منها غدير . وأحوج الناس إليها أصحاب الروايات والدراما لأن كتابتهم ليست ذاتية ولا تعبر عن نفوسهم وعواطفهم الشخصية فحسب ، وإنما هم يخلقون أشخاصاً يمثلون وأحياناً الحياة المختلفة ويصفونها وصفاً دقيقاً . وهذا يحتاج من غير شك إلى غزارة العاطفة وغناها وتنوعها ، وليس في طاقة ذوى المشاعر الضعيفة أو القاصرة أن يتسألوا إلى خفايا الطبائع البشرية المتعددة في الطفولة والشباب والكهولة ، وفي الرجال والنساء والضعفاء والأقوياء والمرضى والأصحاء والأشرار والصالحاء . كما أنهم لا يسمعون أن يتعمقوا في بواطن الأمور وأغوار النفوس ليبينوا حقيقتها ، ويكشفوا مكنائها . فالأديب لا بد أن يكون واسع المعرفة جَمَّ المشاعر ، قد ذاق كل طعم وتعلق من كل شيء بسبب .

خامساً : نقوم أيضاً القطعة الأدبية بتويع العاطفة ودرجة رفعتها وأوضاعها ،
وهنا يعرض أمر أكثر حوله الجدل لأنّ القول بأنّ العواطف درجات يستلزم أن
هناك عواطف سامية وأخرى وضعية . وإذا قيل هذا القول فما هو المقياس ؟ أعني
ما هو نوع العواطف التي نسميها سامية والتي نسميها وضعية ؟ لم يتفق النقاد على
الإجابة عن هذا السؤال وإن اتفقوا على القول باختلاف درجتها . فهناك عواطف
جليلة وأخرى هزلة ، وكلاهما وضع للأدب وإن كانا يختلفان قيمة ، وهناك عواطف
تثيرها موسيقى الشعر وجناسه ، وهناك مشاعر تثيرها معاني الشعر ، وهناك أدب
يثير لذة حسية كالليل إلى الخمر والنساء وما إلى ذلك ؛ وهناك أدب أرق يثير شعوراً
أخلاقياً كالإعجاب بالبطولة واحتمال الآلام في سبيل أعمال جليلة . وإنما يجب
أن ننبه هنا إلى أننا لا قصد بالشعور الأخلاقي المعنى الضيق الذي يفهمه الأخلاقيون
من حيث على الفضيلة أو نهى عن رذيلة ، وإنما نفهمه بمعنى أوسع وهو ما يمس الحياة
ويبحث على ترقيتها . فانشعر الذي يشكو الحياة والآلام والحب واللامه ، الذي
ينظر نظرة تشاؤم إلى الحياة وشؤونها شعراً أخلاقياً بهذا المعنى ، والعاطفة التي تتصل
بحياة الناس وسلكهم أرق من عواطف تثير لذة الحواس ، ومن هذا نستنتج أن
أرق العواطف الأدبية هي التي تحمي الضمير وتزيد حياة الناس قوة ؛ وحينئذ إذا
نحن أردنا أن نقوم قطعة أدبية أو كتاباً تسامنا : هل هو يثير فينا انفعالاتاً وميلاً
إلى الحياة الراقية أم لا ؟ فإذا لم يكن لم يكن أدباً راقياً .

يُستنتج من هذا أن الأدب الراقى ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية ، ويجب
أن يثير مشاعرنا المسحيجة لا للريضة ، ينبغي طبيعتنا ، وإنما نعني بقول من
يقول إن قيمة الأدب كبقية الفنون في قدرته على إثارة الالذّة والسرور فيها بقع
النظر عما فيه من صفة أخلاقية ، ويعبرون عن ذلك عادة بقولهم : الفنّ للفنّ .
والحق أنّ الفن لا قيمة له في ذاته إنما قيمته في أنه يمدنا باللذة الراقية ، ومن
الحق أن تعدّ فنناً راقياً من لم يضيق منه بالصيغة الخلقية .

يجتنب القارئ أن الأخلاق لا تنصح أن تكون مقيدة للأدب ولا يجب أن يخضع لها الأدب بجملة حجج ، منها أن الأدب مثله مثل سائر الفنون لا يُقاس بالأخلاق ، فالوسيقى من الصعب أن يُقال إن قصودها إنها ذات صبغة خلقية أو غير خلقية ، وانتمت والتصوير وغير ذلك إنما يُعنى بالشكل والألوان وإرضاء ذوق الجمال ، ومنها المبدأ المشهور وهو : الفن للفن . فإن هذا المبدأ يقضى بأن الأدب وهو فن لا ينبع من الأخلاق ، وليس الشاعر واعظاً يبشر بالأخلاق ، وليس ينكر أحد أن هناك شعراً قوياً ولا نمته أخلاقياً ، فمن الجور أن نقول إن الشعر خاضع للأخلاق ، بل يذهب هؤلاء إلى أن الأدب مهما كان لا يتخلو من صبغة خلقية ، فحتى كان قنأً جميلاً فالشاعر التي يبعثها وفكرت هي إثارة المشاعر الحسية ، لا تخلو من نمة خلقية ؛ ولا يبعث لنظر الجبال والشكل الجميل كذلك يبعث القول الجميل في الحب ونحوه شعوراً خافياً .

ومهما اختلف القائلون فالذي نذهب إليه أن الصبغة الخلقية ليست لازمة للأدب بل قد يكون الشيء أدباً ولولم يكن خلقياً ، ولكن للشاعر الخلقية أرقى بلا شك من غيرها من الشاعر ، وبصورة أخرى لا يمكن أن يقاس الأدب الرقيق بقياس الاخلاقية .

إن عرض الأخلاق واضح بسيط ، فهو يتطلب أن كتل أحد ، أدبياً أو غير أدب ، يجب أن يرفع مستوى العواطف ولا يتخدع الضمير ولا يصف الإرادة ؛ والأخلاق ذات سلطان كبير على الناس ويجب أن يكون لها هذا السلطان ، فهل تتعارض مطالب الأدب مع مطالب الأخلاق ؟ هل لا يمكن أن يكون الأديب أدبياً راقياً إلا إذا خضع للقوانين الأخلاقية ؟ يقول قوم إن الأديب ليس له وظيفة إلا أن يصف الحياة الإنسانية ويشرحها ، ويجب أن يعرض الطبيعة الإنسانية بما فيها من خير أو شر ، وبما فيها من شهوات حادة أو معتدلة . وليس الفن درس وعظ وإنما يعرض لما ينظر وما يتخيل : لذلك لا يستطيع أن يتقيد

بقيود الأخلاق ، فالروائي أو الشاعر أو الكاتب لا يستطيع أن يقف نישأس الأخلاق إن كانت ترضى عن عمله أم لا ، ولو فمدا لضافت دائرتهم ولم يتسع مجال القول لهم . إننا نعجب بأشياء كثيرة لا تتصل بالأخلاق ، ونعجب بالقوة كأنه ما كانت . نأعجب بآخمریات أبى نواس وبغزله ولو كان بالندكر ، ونعجب بنابليون وأمثاله ممن لا أستطيع أن نبرز آجميع أعمالهم ومنأحي قوتهم من الوجهة الأخلاقية ، فآجب أن نطلق العنان للأدیب يصورهم ونعجب بهم ووصفهم وعمداً دقيقة ولو لم يرض الأخلاق .

فآجب عن ذلك بأن الأدب يشرح الحياة الإنسانية لا نأتمها بل لغاية ، وهذا الغاية هى ترقية للشاعر لا إضعافها ، فإذا هو حاول إفساد العواطف وإضعافها منعناه من ذلك . والحق أن هناك كثيراً من السكتب الأدبية فى درجة راقية تمثل الجمال والقوة والحقيقة ، وهى من الناحية الخلقية تمثل الرذيلة وتربت الوجدان وتضعف الإرادة وتعمل على الاستهتار بالقوانين الأخلاقية والاجتماعية . ولكن هل كان هذا الأهمالك فى الرذيلة ضرورياً بلوغها هذا المبلغ من الأدب ؟ الجواب لا . وكان من الممكن الوصول إلى الدرجة القصوى فى الأدب من غير طريق الرذيلة ، وليست الرذيلة عنصراً من عناصر الأدب الراقى ، فالتعبير الصحيح أن الأدب ليس راقياً لما فيه من ضعف الخلق . ولكنه راقى برغم ما فيه من ضعف خلقى . فالقطع الأدبية الراقية آجب أن نأكم عليها بأنها من الناحية الأدبية جيدة ومن الناحية خلقية ضعيفة . فإذا أقبل إن الشاعر أو الروائى آجب أن آيمنأ الحرية التامة لشرح نواأى الحياة المختلفة فلنا نعم آجب أن آيمنأ هذه الحرية فى حدود أنه يثير مشاعر مشروعة ، فذآكل كل ناحية من نواأى الرذيلة وأيقل الشعر فيها ، ولكن لا يدعو إليها ولا يثير الشاعر لارتكابها ، آجب أن آأكمسل على أداء الواجب ويوحى النبأ والشرف وإلا كان سطأيا ، وإلا كان أيضاً بعيداً عن الذوق الجمأى والفن الجمأى ، فالفن يتطلب الحقيقة والأخلاق تتطلبها أيضاً ، فآجب

أن يتنقا ؛ فالتأناة التي تصفى النفس بما تبعته من شفقة وأسى وتوجع . والمهزلة التي تبعث السرور والفرح نقيضاً طاهراً ، وتستهيء بالباطل والثرثرة ، وتثير الضحك والسخرية بهما . والرواية التي تصوّر لنا الحياة كما يحياها الرجال والنساء ، والشعر الذى يصوّر أعمال الناس ، كيف يكون كل هذا حقاً وصحياً ؟ إذا تحامل الخفائق العميقة للبيئة الإنسانية ؟ أم كيف يكون حقاً وصحياً ؟ إذا كتبها قوم ليس لهم قوة خفية تقوم المحدث خيراً تقويم ؟ فقول أبى العلاء المعري :

يحسن سراى لبى آدم وكلهم فى الدوق لا يتدبُّ
أفضل من أفضنهم صخرة لا تظلم الناس ولا تكذبُ

وكثير من شعر مجنون ليلى ورواية غادة الكاميليا ونحو ذلك كلها ناشئة عن عاطفة مريضة . ولكن قول أبى العلاء :

ظلموا الزبيبة واستجروا كينها وعدوا مصانها وهم أجراؤها
ناشئة عن عاطفة رزينة ثابتة ، وشعره له رنين ثابت فى النفوس . وقول أبى واس :

نزع عنك لوى فإن القوم إغراء ودأبى بالتي كانت هى الداء
شعر يحسن فى الدوق ، ويجعل فى ميزان الفن ، وإن كان لا يحصل فى ميزان الأخلاق .

الخيال

والخيال كذلك عنصر من عناصر الأدب ، فكل أدب كما قلنا يثير المواطن ، ولكن مما لا شك فيه أن للخيال دخلاً كبيراً فى إثارة تلك المواطن ، فنحن إذا قرأنا خبراً عن ثورة بركان أو شوب حريق أو تخريب زلزال ، فجرد قراءتنا له لا تنهينا إلى حد كبير لو اقتصرنا على أن بركاناً ثار ودمر

ألف منزل وأمات آلاف النفوس . ولكن قطعة من رواية خيالية قد تهبنا أكثر من سماع هذا الخير الحقيقي ، فيببجنا أن نرى منظرا أو تعرض علينا رواية ، والذي يعين على هذا المنظر أو هذا العرض إنما هو قوة الخيال وهي قوة لا بد منها للأديب شاعرا كان أو روائيا أو كاتباً ، فما هو الخيال ؟

إن تعريفه ككل للمعاني عسير ، ومن أسباب صعوبة التعريف أن الكلمة تستعمل في أنواع مختلفة من العمليات العقلية ، وكما قال رسكين : « إن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها إنما يمكن معرفتها بأثرها » . فلنصف ملكة الخيال بآثارها المختلفة -- إذا تصورت في ذهني صورة حيوان رأسه رأس طائر وجسمه جسم كلب ، فهذا يسمى خيالا . وإن كان ذلك خيالاً بسيطاً لأن رأس الطائر قد رأيتُه وكذلك جسم الكلب ، وإنما الجمع بينهما هو عمل الخيال ، وكذلك لو أن حفارا تصور شكلاً يريد حفره في قطعة رخام ، فهذا خيال وكذلك لو تصورت قطعة من الأرض فيها تلال حول راد يجرى فيه نهر على جانبيه مزارع ترعى فيه الإبل ، وكنت لم تر هذا المنظر من قبل ، ولم يكن مجرد استدراك لما رأيت فهذا خيال .

ففي هذه الأمثلة عنصر الخيال ضعيف ، إذ أساسه المدركات بالفظر ، ونسكن هناك أمثلة للخيال أقوى من هذه وأوسع مجالا . من ذلك ما يسمى بالخيال الخالق أو المبدع كالروائي يخلق خياله أشخاصا من رجال ونساء ، ويمنح لكل شخصية خاصة معتمدا في ذلك على ما يناسب هذه الشخصيات التي لم تكن في الخارج وإنما خلقها الروائي خلقا . وليس هذا من عمل العقل المنفكر بل من عمل الخيال . فالروائي يرى الرجل الذي يخلقُه ويتحققه ، وهو يتكون بطريقة غير إرادية إذ تأتي الصور على ذهن الروائي من كثرة تجاربه ومشاهداته فلا عن تعمل وإرادة وكثرة تفكير .

ويشرح رسكين عملية الخيال فيقول : « كل من الشاعر والمصور يلتقط

كل ما رى وما سمع طول حياته ، ولا ينوتها منظر حتى ولو كان أدق طيات
الغلابس أو خفيف أوراق الشجر ، ثم يخزناتها ثم يهيئ الخيال ، فيستخرج منها
صورا وآراء متناسبة منسقة فى الأوقات الملائمة . ومن هذا نرى أن الصور التى
يخضعها الخيال لاعداد لها . وهو يدخل كثيرا أو قليلا فى عملياته العقلية ، فهو
الملكة التى تربط الحقائق المنككة للحياة .

وبعض أنواع الأدب أحوج إلى الخيال من بعضها الآخر ، فالشاعر والروائى
يحتاجان إلى قدر من الخيال أكبر مما يحتاجه قائل الحكم والأمثال .

والإنسان دائم التفكير فى ربط الأشياء بعضها ببعض وتكوين أشكال
مذهبة تصور حالة كان يجب أن تكون فى الماضى أو ينبغي أن تكون فى
المستقبل . وأكثر الناس ليس خيالهم قوة وحياة يستطيعون بها أن يؤثروا فى
عواطف غيرهم تأثيرا كبيرا ، بل أن يستطيع ذلك جمهور قليل هم الأدباء ، فهم الذين
يستطيعون أن يجعلوا عالمهم الخيالى حيا قويا مؤثرا أكثر مما تؤثر الحقيقة .

وبعض الخيال يكون كالم نائم ، فى الحلم تعتقد سمته وقت حلمك له وتسمر
أو ترتب أثناء نومك حتى إذا انتهت علمت أن حلمك لم يكن معقولا وأنتك
وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل لأن العقل نائم
والخيال يقظان . وكذلك بعض الخيال يكون كالم نائم غير معقول ولا يرتبط
برباط عقلى ولا يرتكز على قوانين طبيعية ، فنسميه لذلك «وهمًا» ، ويسميه الفرنج
Fancy . فالوهم إذن خيال يسبح فى السماء لا يقيده عقل مثل قولك : هو يفتت
أكباد السموات . ومثل قول بعضهم (والله يبقى الأمير وأخاله مُسلسلين
بقيود النعمة فى أوتاد الدوام) .

ويخص لنا من هذا أن هناك نوعان الخيال يسمى خيالا خالقا وهو الذى
يخلق العناصر الأولى التى تكسب من التجارب صورة جديدة لا تنافى الحياة
للعقولة ، فإن ناقها كانت وهما .

وهناك نوع آخر مثل أن ترى شجرة مزهرة ناضرة أحيائها الربيع وأسفل
عليها جماله ثم يأتي الشتاء فيعزى أوراقها وأزهارها ، ويرى الشاعر هذا المنظر
فيعمل فيه خياله ويقرن بينه وبين منظر آخر كشمس ابن الرومي في وصف الخباز :
ما أنس لا أنس خبازا مررت به يدحو الرقاقة مثل الملح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قورا كالقمر
إلا بتقدار مات سداح دائرة في لجة الماء يلقى فيه بالحجر
وكقول الأندلسي :

وقانا لفحة الرمضاء واد سقاء مضاعف الغيث العميم
حللنا دوحه فحنا علينا حنونا المرضعات على القطيم
بروع حصا حالية المذارى فتلمس جانب العقيد النظيم
فقد ألف بين امرأة شعرت كأن عقدها انتثر فتلمسته لتعرف حقيقة ذلك
وبين رجل يسير في واد جميل الحصا حتى يشك في هذا الحصا : أهو حصا
أم أحجار كريمة .

وبصاح أن نسمى هذا النوع من الخيال « الخيال المؤلف » ، لأنه يؤلف
بين مناظر مختلفة ، فالشاعر يشعر بالشيء وأثره في نفسه ، وهذا يستدعى عنده
صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل فيؤلف بين الشعورين بضرب
من التشبيه كالذي يقول أبو تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طوبت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيب عَرَفِ العود
فالشاعر شعر بشيء عند مهاجمة الحسود الفضيلة من فضائل الحسود وشعر
شعورا مماثلا لذلك عند احتراق عود الطيب ، فألف بينهما ، وصاغ من ذلك
هذين البيتين . وفي هذا الضرب من الخيال يأتي الوهم أيضاً ، وذلك إذا كان
الشاعر يتصور صوراً لم تنبع من العواطف المألوفة ، ولم ترتبط برباط معقول ،

إنما كانت الصلة بينها اتفاقية . وإذا كان الشاعر ليس لديه قوة على أن يلتفت إلى الجبال
وفهمه بسرعة ، إنما يغلب عليه العقل أكثر مما يغلب الشعور بالجبال ضعف خياله
وتقه شعره : ومن هذا الضرب بعض الشعر الصوفي . ونجد في ابن الفارض أمثلة
كثيرة من هذا النحو .

ونوع آخر من الخيال والسمة الخيال الموحى أو الرعش . ويختلف عما قبله من
الخيال المؤقت بأنه يدل أن يقرن صورة بدورة يفيض على الصورة التي يراها
صفت ومعاني روحية تؤثر في النفس ، وبعبارة أخرى ينوص في باطن الشيء ،
فيصل إلى مكان الحياة منه ، ثم يخرج به إلى الناس كما يشعر به . ويستطيع الأديب
أن يصل إلى قمة الشيء الروحية ، ثم يظهر صفاته مظهراً أخذاً . وعملية الخيال
هنا هي شرح لما أفاض للنظر على روح الشاعر . مثلاً إذا أبصرت بحراً فاست
تري إلا ألواناً معينة يبصرها كل إنسان ، بل وكل حيوان . ولكن ليس ذلك
هو الذي يسمو بك ويؤثر فيمن سمع شعرك . وإذا أنت حللت أجزاء ما ترى لم
يعطك ذلك أكثر من كميات معلومة من الصخور أو الزرقاء أو أن الماء مكون
من عناصر كيمياوية معينة ، وكل ذلك لا يمكن أن يوضح قوة ما ترى . ولكن للنظر
بأن كله يكون وحدة بما صيغته نفسية الشاعر وبما أثار فيه من قوة معنوية روحية .
والخيال هو الذي يعمل هذه العملية فيدخل أعماق الشيء ليذكر روحه ومعناه .

كقول ابن السبيل البغدادي في وصف الإنسان :

متصرف وله الفضاء مصروف ومكلف وكأنه مختار
عوراً به تصبو الحفاوظ وتارة حظ تحيل صوابه الأقدار
فتراه يؤخذ قلبه من صدره ويرد فيه وقد جرى المقدار
فيظل يضرب باللامسة نفسه ندماً إذا لعبت به الأقدار
فقد تغافل في باطن الإنسان وشرح أمره من حيرة أمام القدر في أسلوب
يبعث على التفكير .

ومثل قوله تعالى : (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وأزانت وطن أهلها
أنهم قادرون عليها أنهاها أمرنا نايلاً أو نهراً فجعلناها حصيداً كسناً لم تقن بالأمس)
ففى تاف الدنيا بجميع مظاهرها وزخرفها وتبرز إلى الإنسان بالتفكير فى منتهاها
من غير أن تتعرض لتفاصيل الدنيا ولا تفصيل منتهاها .

هذا الضرب من الخيال هو الذى يوضح أسرار الطبيعة ؛ وأما وصف
الجزئيات فمؤمل فى الشعر والكتابة لأنه لا يرى الشئ رؤية تامة ككل حتى
ولا التصوير نفسه يمكنه توضيح صورة طبق الأصل ، ألا ترى أن الإنسان
لا يمكنه أن يذكر كل التفاصيل التى يتأثر بها إذا رأى المنظر نفسه ؟ . فإذا كان
هذا حالنا فى منظر رأيناه بأنفسنا فكيف بنا إذا وُصف لنا منظر لم نره ؟ . وحتى
لو أبان لنا التفاصيل لما أغنى شيئاً لأننا رأينا أن تأثير المنظر فى العواطف لا يتأتى
من جزئياته التى نراها بل من الأثر المعنوى الروحى الذى يسبغه الشاعر على قوله —
والفرق بين معالجة المناظر الطبيعية بقوة الخيال ومعالجتها بغيره أن الأول يحاول
أن يصف كل أجزاء الشئ . على حين أن الآخر يصف أثر الشئ فى نفسه ،
وقد دلت التجارب على أن المناظر إذا عُرِضت على عين الخيال أو العقل كانت
أجل مما إذا عُرِضت على العين الحسية ، وكلاً قوى خيالننا قويت لدائنا ، وقوة
الخيال تصحب النواظر دائماً وتكون عاملاً مهماً فى تفهيم الشئ . وإيضاحه
والاستنباط منه على حين أن إطالة تصوير النظر للشئ لا يجعله أكثر وضوحاً ،
إنما الذى يجعله أكثر وضوحاً أن نأخذ الأشياء الأساسية ونترك للخيال المجال
فى تفهيم قوة الشئ الروحية ، والأمثلة على ذلك كثيرة . لذلك كانت الأخبار
الحلية فى الجرائد ليست أدباً لأنها تصف الوقائع مثل فلان حضر وفلان صافر
وفلان رُزق بمولود وكذلك الوفيات . والحكم كذلك ليست ممعة فى الأدب
لغاية العقل فيها على الخيال ، أما إذا سمعت أنت قول الشاعر يصف شجرة :

دُثِّها عمر الفتى والنار فيها كالأجل

أدركت عمل الخيال في تحريك الشعور

وكذلك قول عنقرة :

أزاعى نجوم الليل وهى كأنها قوارير فيها زئبق يترقرت

أو إذا كان الشاعر لم يحسن الرباط بين الصورتين كما فعل البحترى في عدم إجادته الربط بين الصورة الغزلية وكرم المدوح ، كنقوله في قصيدته الجيدة التى مطلعها :

« متى لاح برق أو بدا طلل قفر »

اعمرك ما الدنيا بناقصة الجدى إذا بقى الفتح بن خاقان والقطر
وقد تغزل فيها كثيراً ، ثم انتقل فجأة إلى المديح من غير رباط معقول .
وكقول أبى نواس في وصف الحر :

فألقنى كأساً على عدل كرهت مسموعه أذى

ويستمر في وصف الحر إلى أن يقول :

تضحك الدنيا إلى ملك قام بالآثار والسنن
سنة الناس الندى فندوا فكأن البخل لم يكن

فهذه القصيدة مع جودتها لم يحسن الرباط فيها بين وصف الحر ومدح المدوح والأمثلة على ذلك كثيرة . ويسمى أصحاب البديع هذا الضرب من عدم التوفيق (الانقصاب) . وليس يستطيع حسن الربط وجودة الانتقال من غزل إلى مدح أو نحو ذلك إلا شعراء ماهرون : وإنما يحدث لهم ذلك في الفينة بعد الفينة .
فكل هذه الأشعار ونحوها تدلنا على أن الشاعر يوضح الطبيعة من غير أن يدخل إلى تفاصيل الشيء .

وليس هذا الخيال مقصوراً على وصف المناظر الطبيعية بل يتعداها إلى وصف الأخلاق والشخصيات ، فعندما ينمى الرواى ذلك ويتبدى يحل

النفس كتحميل الكيمياء في العمل ويترك إظهار باطنه ككلاسيكي يكون قد ترك
فته ، وإذ ذلك نترك نحن قراءته .

وقد قسمنا الخيال إلى هذه الأقسام الثلاثة حرصاً على توضيحها فقط ويجب
ألا يعزب عن الذهن أن هذه الأنواع الثلاثة عند العمل لا تبقى أبداً متميزة
منفصلة بل على العكس يلقى كلٌّ منها ظلاً على الآخر وتكون عملية خيالية
تكون عليها مسحة من الأنواع الثلاثة .

من كل هذا يتضح أن ملكة الخيال ذات قيمة كبيرة في الأدب إن لم تكن
أقوم بالملكات ، وكل ضروب الأدب محتاجة إلى الخيال ، وكلما رقى الموضوع
في سلم الأدب كانت حاجته إلى الخيال أوضح ؛ فالشعر والقصة وما خيرا مما يشتمل
الأدب وخبر ما تظهر فيه نفحة الجمال حاجتها إلى الخيال غنية عن البيان . وكذلك
ما يسمى من التاريخ أدباً بل تتاريخ على العموم في كتابته لا بد له من الخيال ،
فالمرح لا بد له من خيال تكمل به الصورة للرجال والنساء والحوادث مما بين
يديه من قطع وأجزاء وتواريخ ، وهي كثيراً ما تكون متضاربة . ويستطيع المؤلف
بخياله أن يستخرج من كل ذلك أشخاصاً كأنهم يعيشون تحت أعيننا ، بقوة
خياله يستطيع أن يقدر ما كان يحيط بكل إنسان من الظروف التي كانت في
عصره ثم يرتب الحقائق ويمتحنها ثم يحكم حكماً عادلاً عليها ، فالمرح الحق هو
الذي يصور لنا الماضي كأننا نراه بأعيننا اليوم ولا بد له في كل ذلك من
خيال ، أما سرد الحوادث كقوله في سنة كذا حارب فلان أو مات فلان
أو ولد فلان فلا يصح أن يُعد كتاباً تاريخياً حقاً ، وبالأولى لا يُعد كتاباً أدبياً .
وليس هناك مؤلف تاريخي له قيمة أدبية إلا إذا كان كاتبه قد استطاع عرض
القصص والحوادث في وضوح وملأها بالحياة ومثّلها أمام مخيلتنا تمثيلاً حسناً .

وهذه الحاجة إلى الخيال يمكن ملاحظتها في جميع أنواع النثر الفني أيضاً ،
فالكاتب الناقد لا بد له من الخيال يصور به شخص الكاتب الذي ينقده ، ولا

بأن يفس عواطف القراء ، وهو في كل ذلك لا يبدله من الخيال ، لأنه لا بد له أن يمثل المنقود ويصوره بما أحاط به من ظروف ، ثم بما يفهمه في كتابته من تشبيه واستعارة لإيضاح ما يريد . وهو على العدم أخرج إلى ما سميناه بالخيال المؤلف ، أما الكاتب الذي يسرد الحقائق فقط بجافة جامدة فن الصعب أن نسميه أدبياً .

في كل ما سبق تكلمنا عن الخيال من حيث استعماله في الأدب ، وهو كذلك ضروري لنكتب معلومتنا ، فمعلوماتنا الأولى تعتمد على الحسوسات ، فإذا تقدمنا قليلاً واعتمدنا على القراءة ونحوها فإن الخيال عندئذ يؤدي وظيفة كبرى فإن ما نقرؤه نرسم صورة منه في أذهاننا بواسطة الخيال ، وبهذا يكون الخيال عاملاً قوياً في تعلمنا . والنقد الم العقلي للأفعال يكون مرتبطاً إذ ذاك بقوة خياله إلى رسم هذه الصورة ، فبما تقدمنا كذلك كان الخيال عاملاً كبيراً في توضيح ما نقرأ أو نسمع وفي ربط الأسباب بالمسببات ، ففي تحليل الظواهر الطبيعية بالفروض مثلاً إنما يعمل الخيال ، والقوة العاقلة تأتي بعد ذلك لامتحان هذه الفروض وحملة ربط الأسباب بمسبباتها ، فالفرق بين الخيال العلمي والخيال الأدبي أن الأول نتيجة لدافع عقلي ، والآخر نتيجة لدافع أدبي ، وكلاهما يعطينا صورة واضحة لشيء ، وهذه الصورة أحياناً تهيم العقل وأحياناً تهيم العاطفة .

والخيال الأدبي كما أشرنا ، ارتباط كبير بالعواطف ، وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوي يعين عليها ، وضعف أحدهما يؤثر أثراً كبيراً في ضعف الآخر ، فإذا كانت العواطف مسرفة مبالغه ذهب الخيال كل مذهب وكان وهم ككثير من شعر أبي تمام في الأدب العربي كقوله :

لا تسميني ماء الملام فإنني صبت قد استعذبت ماء بكائي

ومثل شعر « شيلي » و « كيتس » في الأدب الأوربي ، وإذا كانت قوية

في اعتدال وعميقة متينة فإن الخيال يكون ، تبعاً لها ، عبيدًا ساميًا ككثير من شعر
المحتري والمفتي في الأدب العربي ، وكما هو الشأن عند شكسبير في الأدب
العربي . ويرى الشعر العربي عادة بضعف الخيال إذا قيس بالأدب الأخرى نقمة
ما فيه من قصص وأساطير خرافية . نعم كان فيه أسطورة شق وسطيح ، وأحاديث
العفاريت ، وأيام العرب ، وشياطين الشعراء ؛ ولكنها ضعيفة إذا قيست بأساطير
اليونان ، أو إذا قيست آلهة العرب التي هي عبارة عن أنصاب جافة بآلهة اليونان
التي خلعوا عليها أنوار الحياة وجعلوها أرواحاً عبدها كما عبّدوا إله الحب والجمال
وقالوا فيه إن له جناحين من ذهب وأنه يحمل أبداً سبائماً حادة ومشاعل متبهة ،
وجعلوا كل إله رمزاً لفكرة ، وجعلوا للحكمة إلهاً وللشعر إلهاً وللعوسيق إلهاً .



والشعر العربي في الجمالية وصدر الدولة الأموية قلما يتغنى بالطبيعة وجمالها
وحتى فيما بعد ذلك كثر الشعر في الطبيعة ، ولكنه كان عبارة عن صور بهلوانية
تغنى بالإمعان في الاستعارات والمجازات ، وقلما تغنى بالجوهر حتى يذوب الشاعر
في نفس المنظر الطبيعي أو يذوب المنظر الطبيعي في نفسه ، فغنايتهم موجهة إلى
الشكل لا الجوهر . وهذا ما حدث في الشعر الأندلسي وشعراء الغزالية كما حدث
لشعراء المشرقة .

عنصر المعاني في الأدب

اللعاني قيمة كبرى في الأدب ، وفي بعض أنواع الأدب يكون لها أكبر
قيمة ككتيب التاريخ الأدبية وكتب النقد والحكم والأمثال ، فالغرض الأول
منها ليس هو اللذة وإنما هو المعنى والحقائق ، وليست إثارة العواطف فيها بالمرتلة
الأولى وإنما المرتلة الأولى فيها بالإخبار بالحقائق وأداء المعنى ، وإذا ذلك يجب في
أداء هذه المعاني أن تكون : (١) غزيرة فياضة ، (٢) دقيقة ، (٣) واضحة .

ففي الكتب التاريخية والنقدية وفي الأمثال والحكم يجب أن تعطيه من الخقائق أكثر ما نستطيع ، وأن تؤديها في دقة ، وأن تستعمل في أدائها أوضح المسالك حتى يسهل فهمها . وموضع تفصيل هذه المسائل الثلاث وكيفية الوصول إليها أتبع بعن البلاغة وإنما تعد هذه الفروع الثلاثة التي تعتمد أكثر ما يكون على عنصر العقل أدبية . بمقدار ما يستطيعه الكاتب من مزج كمية المعاني الدقيقة الواضحة بالعواطف والمشاعر — والفاس يختلفون في هذه القدرة اختلافًا كبيرًا كاختلافهم في العواطف والخيال ، فإذا استطاع الكاتب أن يشع على ما عنده من معان وحقائق حرارة من عاطفته وحيوية من خياله كانت كتابته راقية مؤثرة حيثة قوية . وإذا عَدِمَ الكاتب هذه المقدرة خرجت كتابته كأنها سرد الحقائق ، وتكون كأنها تقويم أو أخبار محمية أو مجرد تعداد ، وبذلك لا يصبح أن تعد أدبًا بما تعد مادة خامة للأدب ، أو مادة عمية إذا كانت حقائقها علمية .

أما إن نحن نظرنا إلى ما يعد أدبًا صرفًا كالشعر والقصة ، أعنى ما كان القصد الأول منه إثارة العواطف ، فإعادة المعاني والحقائق فيه أمر ثانوي ، ونحن نرى أنه حتى في هذا القسم ليست الحقائق والمعاني فيه قليلة القيمة ، بل يجب أن تعد من مقوماتها . وفي الفصول السابقة رأينا أن العواطف إنما تكون صحيحة سليمة إذا كانت مؤسسة على أساس صحيح ، وهذا الأساس هو الحقائق . والشعر — وهو أكبر مثل في الأدب الصرف — يجب أن يُقاس أيضا إلى درجة كبيرة بما فيه من معان ترتكز عليها العواطف وأكبر الشعراء قوم صَحَّ حكمهم والتست تجار بهم في الحياة ، وكان لهم علم عميق بكثير من الأشياء التي تحيط بهم ، وكما قال كبار لايل : « إن الشاعر الذي يجلس على كرسيه يتمطى ثم يخرج قطعة من الشعر لا يستحق شعره أن يُقرأ ... » . وفي الحق إن الحقائق العميقة التي تتعاق بحياة الناس وبما للناس من عقائد ونظرات في الحياة في العصور المختلفة إنما تُقرأ في الشعراء أكثر مما تُقرأ في أي كتاب آخر . ويقول بعض النقاد الإنجليز : « إن

شكسبير أفادهم في الحياة الإنسانية أكثر مما أفادتهم الفلسفة ، وإن تيسون و براون وماثيو ارنولد أفادهم عن عصر فكتور. يا أكثر مما أفادهم المؤرخون « ، فلنا الحق إذا رأينا أى أثر أدبى أن نتساءل : ما معانيه ؟ ما الحقائق التى يشتمل عليها ؟ وسنجد أنه لا يبق أن يسمّى أدباً إلا ما كان له حظ من أفكار رافية ومعان سامية . وأن قيمة الأثر الأدبى تكبر بما فيه من عمق فى المعانى وكثرة فى الحقائق .

وينب أن يلاحظ أنه فى الأدب من هذا النوع ليس من الضرورى أن يكون ما فيه من المعانى والحقائق جديداً كما هو الشأن فى العلوم الأخرى فإننا لا نقرأ كتاباً فى التاريخ أو فى أى علم إلا كنا نعلم ما فيه من قبل ، ولكن فى الأدب لا تتطلب ذلك ، فيصح أن تكون فيه الحقائق التى تتضمنها القطعة الأدبية معروفة ، ولكن الجديد فيها صياغتها أو نوع الشعور بها وإعمال الخيال فيها حتى تخرج كأنها جديدة ، فكثير من الروايات المؤلفة حقائقها التاريخية أو رؤيتها معروفة ، ولكن الأديب استطاع أن يخرجها بخلة جديدة حتى كأن معانيها جديدة . وليست وظيفة الأديب أن يعلم الحقائق ، إنما وظيفته أن يرفع بالحقائق المعروفة ويهيج بها عواطف الناس ، ويجعلهم يشعرون بها أكثر مما كانوا يشعرون من قبل ، ولا تكاد تجد كتاباً أدبياً أسس كله على حقائق جديدة لم تكن معروفة من قبل أو على معان معروفة للخاصة فقط ، فإذا حاول الأديب أو شاعر أن يفعل ذلك لا يمكن أن يُعرف إلا عند طبقة خاصة قليلة ولم يستطع أن يكون شاعراً أو شاعر شعب ، وقد حاول بعض الأدياء ذلك فلم يُعترف لهم بالأدب إلا فى أوساط خاصة ، وكما قال بيرك (ليس هناك مكتشفات كبيرة فى الطبيعة الإنسانية . والحقائق التى ترتكز عليها حياتنا تكاد تكون معروفة للناس جميعاً فلنا فى حاجة إلى تعلمها وقد تعلمناها من قبل لأنها ليست إلا تطبيقاً لإدراكنا الفريزية على تجاربنا فى الحياة العادية) وعمل الأديب أن يجعلنا نشعر بهذه

الحقائق لأن نعلمها وأن يستخرج منا الانفعالات التي تناسبها ؛ وهذه الحقائق والمعلومات الشائعة هي التي تكون أكثر ما في الأدب من حقائق وإنه ليعدّ أديباً كبيراً من استطاع أن يحملنا شعور بهذه الحقائق شعوراً تاماً ويوسع مشاعرنا نحو الحياة الإنسانية ويحملنا على العمل على وفقها .

واعتبر ذلك في أدبنا قبيل عصرنا فقد كان يكاد يكون خلواً من المعاني القيمة ، وكان عماده كله على السجع والمحسنات البدئية . وكان المثل الأعلى له مقامات الحريري والعماد الأصفهانى ، فعُدّ لذلك أديباً تامها قليل القيمة إلى أن رزقه الله بأديب جدد أطلقوه من أغلاله وزودوه بالمعاني العميقة فعُدّ هذا نهضة قوية ، وقوم الأدب الحديث أكثر مما قوم الأدب الذى قبله ، كأدب المولى والمفلوطى والشيخ على يوسف وأمثالهم . فإذا نحن قارنا بين كتابته ابن عباس فى بدائع الزهور أو الجبرتي فى تاريخه أو البكرى فى صهاريج اللؤلؤ وبين هؤلاء الذين ذكرناهم وجدنا فرقا واسعا ونهضة مباركة — بل نكاد نقول إن هناك فرقا كبيرا بين كتابات الشيخ محمد عبده فى أول عهده بالكتابة وكتابته فى آخره تبعاً لروح العصر وروح النهضة واعتبر أيضاً بما حدث فى تاريخ مصر الأدبى وهو أن كتابا تعلقا بالنمط القديم فالتزموا السجع أو للزاوجة وما رسوها فى كل كتاباتهم فعملهم الزمن وكادت تندثر مدرستهم على حين أنه أيد المدرسة الجديدة التى تُعنى بالمعاني أكثر مما تُعنى بالألفاظ وبالجوهر أكثر دون العرض ؛ وصارت فى طريقها سيرا حثيثا بينما تخلفت مدرسة مقيدى الأقدمين

وهنا يصح أن نثير سؤالاً آخر وهو : « إلى أى حدٍ نشترط فى هذه المعانى أن تكون حقّة وصحيحة ؟ كم نشترط فى المعانى أن تكون جديدة ، ولكن هل نشترط أن تكون حقّة وصحيحة بأدق معنى الكلمتين ؟ ألسنا نرى كثيراً من الشعر الرائق أو القصص الرائق قد أسس على نظير إلى الحياة مخطئ أو على آراء باطلة ؟ »

قد اختلف الناقدون في الإجابة على هذا السؤال فالأكثر على اشتراط هذا الشرط والأقلون على عدم اشتراطه . يقول بعض الناقدين إن المعاني في الشعر لا تقاس بصحتها من الناحية الفلسفية ولكنها تقاس ببطاقتها لغرض الفن ، وذلك ككثير من شعر أبي نواس الذي يرى أن الحياة خِلقت ليعتَمع فيها الإنسان بالخير والنساء والعلمان ، وفي قصيدة ابن مينا العينية التي أسست على أن الإنسان كان في عالم قبل هذا العالم عالماً بكل شيء ، فلما هبطت نفسه إلى الأرض وانصلت بالجسم نسي ما كان يعمله ، وما يعلمه الإنسان بالفرزة وما يعلمه باللقانة إنما مشوهاً تذكر ما كان فيه قبل أن يحل في عالمنا هذا ، فإن هذين النموذجين من الأدب ينطبقان على حقائق لم تثبت صحتها ولكنها صحيحة من حيث صدق دلالتها على ما شعر به هذان الشاعران .

والحق أن ما كان من الأدب غير مؤسس على حقائق صادقة ليس ذا قيمة كبيرة وما عد منه أدباً إنما عد أدباً لاستيفائه عناصر أخرى من عناصر الأدب ، وكان يكون أنتم لو اهتمت على هذا العنصر أيضاً . وشأن الأدب في هذا شأن كل فن ، فالفنان على العموم يجتهد أن يرى الحقيقة ويربها الناس وأن يظهر حقائق الأشياء وبواطنها ، وهذا صحيح مهما بُعد الخيال ومهما كانت أشخاص القطعة الأدبية حراً أو مملوكة ، فنحن لا نقوم القطعة الأدبية قيمة كبيرة ما لم تُمثل لنا ناحية حققة من حياتنا الإنسانية كما هي أو كما يجب أن تكون .

وهذا يُسلطنا إلى موضوع آخر وهو : إلى أية حد يجب أن يصور الأدب الحياة الواقعية ؟ هل يجب ألا يخرج الأدب كثيراً عن تصوير حياتنا كما نحياها ؟ وهذا السؤال أثير في كل فن تقريباً وانقسم الباحثون فيه إلى مذهبين : مذهب الواقع ومذهب الكمال ؛ فذهب الواقع يرى أن الفن يرى إلى تقليد الطبيعة كما هي أو على الأقل إلى القرب منها جهد المستطاع ، ومذهب الكمال يرى أن الفنان إذا أراد أن يقلد الطبيعة يجب أن لا يقلدها تقليداً تاماً بل يتصور الكمال فيها

ويخرجها إلى الوجود مازجاً فيها الواقع بتصوراته وعواطفه . يُحاكي الطبيعة ولكن يُعدّلها ويختار من الأشياء ويوفق بينها ويخرجها إلى الناس مترجماً بها عما في نفسه ، فهو يرى أن عمل الفن أن يمثل المناظر الأصلية أو الأخلاق الفاضلة أو الآراء العظيمة بخير مما هي في الواقع فيجعلها أعظم تأثيراً في العقول من حقيقتها . فإذ ذهب الكملي يرى أن الفنان تملكه العاطفة فيحولها إلى قوة عاملة فيملي الشيء لا كما هو ولكن كما يتخيله كاملاً .

وعلى الأسس الثاني وضع بعض الكتاب كتبهم في تمدن الفاضلة أو كما يسميه الإفرنج (اليوتوتيا) وقد نقدوا الحياة الواقعية من جملة نواح ولم يعجبهم النظام الخاشر فتخيّلوا عالماً خلاً من كل هذه العيوب التي يشكون منها ورسّموا عالماً مثالياً كاملاً منزهاً من كل عيب ؛ وما كانوا يستطيعون ذلك لو ساروا على المبدأ الواقعي . ولو سار العالم على المبدأ الواقعي وحده ما تقدم منذ كان آدم ، ونعاش عبسة الحيوان . يعيش اليوم كما عاشت أجداده .

هذا البحث يُبحث في الأدب ، فالواقعي في الأدب يرى أن حقائق الطبيعة الإنسانية تصوّر خير تصوير بالأحوال المادية التي تجري بيننا كل يوم لا بالأحوال الشاذة النادرة ، وغرض الأدب الواقعي أن يُخرج لنا صورة الحياة كما تراها ونلاحظها في حياتنا المألوفة ويكره الحياة الرومانتيكية التي لا تمثل قوانين الحياة بل تمثل شذوذ الحياة ، كما هو الشأن في حياة مجنون ليلى أو ذات الكاميليا . وهو يرى أن هذا النوع من الأدب إنما يلد الناس الذين هم في حالة عقلية خاصة كقصص الغاريت وقصة عنقرة فهي تثير العجب عند الأطفال ومن في درجتهم ، ولكن لا تكون غذاء صالحاً لمن نضجت عقليتهم . ويرى هذا الواقعي أن الحياة كما نحيّاها وما فيها من حقائق تجريبها ونعلها هي مقياس الأدب الصحيح . ولكن لا ننكر أن للخيال كذلك قيمة كبرى في الأدب ، وأن هناك نوعاً

من الأدب راقياً كالشعر لا يمكن أن يُحصَر في حدود الواقع ، بل يجب أن يُفَسِّح
له في الخيال فُلُتَيْتَيْنِ هذا الواقع بالخيال .

من المسلم به أن الفن علاقته — بحكم طبيعته — لا يستطيع أن يصوِّر الحقائق
كما هي تصويراً تاماً بل لا بد أن يخرج عنها قليلاً أو كثيراً ... خُذْ مثلاً لذلك
الحياة الحديثة في الرواية ، فالروائي لا بد أن يخرج عن تمثيل الحادث الذي وقع
في الخارج تماماً إلى شيء من التنقيح والتصنيف ، وأيضاً الفنان على العموم
لا يصبح أن يسرد الحقائق كلها ويُقلِّد الحياة تقليداً دقيقاً لأن غرض الفن ليس
أن يُقلِّد ولكن أن يعزى ويوحى . ليس غرضه أن يحرك بكنه الأشياء
ولكن غرضه أن ينقل لك ما أثَّرَ الشيء في الفنان ، وهذا بعينه هو الذي ينطبق
على الأدب ، فالأديب إذا تعرَّض لوصف الأعمال أو الأشخاص أو الشعاع
لا يصفها كما هي في الخارج بل كما أثَّرت فيه .

وهنا يجب أن نُنتبه إلى شيء هام وهو أن الأدب والفنان على العموم
لا يستطيعان أن يقصدا تفاصيل الشيء جميعها إنما يتخيَّران منها ما يعدُّه موضع
التأثير ، وبهذا يختلف الفنان فإن الأشياء لا تقع في نفوسهم موقفاً واحداً ، بل
قد يتأثر كلٌّ بتأثيرها غير التي يتأثر بها الآخر فيُخرجها كلٌّ كما تأثر بها ، وهذا
ما يصعب فهمه بالكيفية فهو لا يخرج الشيء كما هو في الخارج ، ولكن كما
يتصوَّر ويتخيَّله ويتأثر به ، فكثير من الأشياء كغروب الشمس في البحر ،
ومنظر البحر يوحى إلينا معاني من الجمال أكثر مما هي في الواقع . فالأديب يشعر
بها ويُخرج أثره الفني ممزوجاً بهذا الشعور .

فلنا إن موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية ، ولكن ليس كل شيء يفعله
الإنسان أو يقوله أو يفكر فيه يصح أن يكون موضوعاً للأدب لأن هناك فرقاً
بين العلم والأدب ، فالعلم يريد أن يعلم كل حقيقة ويريد أن يوضح ويصنّف

كل شيء ، ولكن الأدب فن ، غرضه الأول أن يثير العاطفة فيجب أن يختار منها و يوفق بين ما يختار خاضعاً لما استكشف من قوانين الجمال . وخير الأديب أن يمزج ما يختار بتخيلائه ومشاعره ومثله العليا من أن يعرض علينا كل شيء يقع تحت حسه ، وهو بذلك يمزج الواقع بالكمال ، والأديب في هذا وانمى كماله معاً . والقطعة الأدبية إذن تقاس بما فيها من معان وحقائق وبما فيها من شعور وعاطفة تثير مشاعر القارئ أو السامع .

أما الكمال فيميل إلى أن يتعمق في باطن الشيء ويسبح فيما يوحيه إليه الشيء . . . وأحياناً تستعمل كلمة الواقع في مقابلة رومانتيك ويقصدون بالواقع حينئذ استنتاج الحقائق من الحياة العادية المألوفة أما الرومانتيك فيستمد حقائقه من الغرائب والشواذ وأعمال البطولة . . . والحق أن الأديب في حاجة إلى أن يكون بالواقع والكمال معاً وكل أثر من الآثار الأدبية الكبرى فيه التسميعتان ؛ ذلك أنه يكشف الحقائق التي لها قوة على التأثير في نفوسنا ويوحى إلينا بالعالي ويرفعنا فوق مستوى التجارب اليومية الخالية من الروح وهذا هو الجانب الكمال . وفي الوقت عينه يؤدّي حقائق الحياة الخارجية التي تؤدي إلينا ملاحظتنا في أسانة وبخلاص وهذا هو الجانب الواقعي .

وعندما نذكر الكمال في الأدب من غير تلك قبسة الكبيرة ، فقلنا أن هذه قطعة ذات قيمة كبيرة في الأدب ما لم يوح إلينا شيئاً خيراً من حياتنا الواقعية ، وتبعثنا على تمنى المظ في الحياة ، أو ترفعنا إلى مستوى أرقى من مستوانا في الحياة العادية ، وبعض من الشعراء يفضل آخري لأن الأولين أذهب في الكمال ، أو لأن الآخرين عواطفهم خفيفة الوزن ، يدعون مثلاً إلى إرواء شهواتهم المادية ويوجهون الناس في شعرهم إليها ، وأفكارهم وآراؤهم واضحة ، ولكنها محدودة ضيقة ، وأرضية لاسماوية ، ولا يكادون يلمسون عمقاً ولا رفعة لعالمهم .

حقاً إن الواقى يمثل حقائق العالم كما هى . ولكنه كالمصور يبدأ يلاحظ الطبيعة ، ويمثلها كما هى ، غير أنه ينقصه فى الوقت عينه تصوير المعنى الروحى للمنظر . كذلك الأدب (وذلك واضح فى الشعر) يبدأ بتصوير الواقع ممزوجاً بالخرافات والتقاليد وكلما تقدم فى الفن كسب قوة على تصوير الحقائق بمجردة عن الخرافات وفوق ذلك استطاع أن يُرينا معانى الحقائق وروحها فالواقع يمثل الحقائق كما هى ، والسكالى يرقى بالمجتمع فيمثل مجتمعاً راقياً ، وبعبارة أدق : الواقى يمثل الحياة عادية ، والسكالى يمثل الحياة لها غايات خاصة يرمى إليها .

نظم الكلام

هذا هو العنصر الرابع في الأدب ، فإذا كانت لدى فكرة وأردت أن أتقها إلى ذهن القارئ أو السامع فنقلتها إليه نقلاً حرفياً ، فهذه اللغة التي استعملتها لا أنسى أدباً ، أما إذا كانت لدى عاطفة سواء كانت مصحوبة بفكرة أو لا ، فنقلتُ إليه باللغة فكرى وعاطفى فهذا أدب — وإذا كان المقصد الأول مما أنقله هو الفكر ، والعاطفة توبة بالنسبة للفكر ولم تُستخدم العاطفة إلا في إظهار جمال الفكرة أو كمالها ، فهذا نوع من النثر الأدبى كالتاريخ والنقد . أما إذا كانت العاطفة هي المقصد الأول ، والفكرة تأخذ مجراها في ذهنه عن طريق مشاعره فهذا ما يُسمى فن الأدب الجميل ، أو الأدب الصرف ، سواء كان شعراً أو نثراً .

وقد أنقل العاطفة بعرض نفس الشيء عليك كما إذا تأثرتُ من منظر ورودة قدمنها إليك فأتأثرتُ إعجابك بجمالها ، فليس في هذا شيء من الفن مطلقاً ، إنما يجب أن يقوم الفن على وسائل غير تقديم الشيء نفسه ليثير مشاعرنا — هذه الوسائل في الأدب هي التي نسميها نظم الكلام . ولا يمكن إثارة العاطفة بتسميتها وتحليلها ولا بالكلام حولها ولا بالتفكير فيها في قول مجرد ، وإنما بالكلام في موضوع يثيرها معتمداً إلى حد ما على الخيال . ولاستعمال الخيال في ذلك طرق مختلفة ، فإذا أحببتُ أن أثير إعجابك بوردة فقد أثيرة بالكلام في جمال لونها وشكلها وشذاها ، وربما أثرت بها توحى به الوردة من معان ترتبط بها مثل اقتران تفتحها بتفتح الشباب ونشوة الأمل ، ومن هذا كله اختار في كلامي ما يتناسب مع عواطفى ويلائم شخصيتى ، وأختار من نظم الكلام ما يتناسب مع هذا المقصد . ويعتمد نظم الكلام أولاً على اختيار الكلمات ، لا من ناحية معانيها فقط ، بل من ناحيتها الفنية أيضاً بما توحىه من أفكار ترتبط بها ومن ناحية وقعها

الموسيقى ، فقد تأتلف كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى ، وقد تنعل كلمة في إثارة العواطف ، ما لا تنعله مرادفاتُها .

مثال ذلك ، قول المتنبي :

تأذ له الرودة وهي تؤذى ومن يعشق بلد له الغرام
وقوله تعالى (فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث ، إن ذلكم كان
يؤذى النبي فيستحي منكم) فإن لفظة (تؤذى) في الآية أجمل من (تؤذى) في
بيت المتنبي . والحكم في ذلك الأذن الموسيقية .

ومثل (العسل) في قوله :

نحن بنو الموت إذا الموت نزل لا عار بالموت إذا حُم الأجل
الموت أحلى عندنا من العسل

وقول المتنبي :

إذا بي مشيت خفتُ على كل سايح رجال كأنت الموت في فمها مُشهدُ
فكلمة (عسل) و (شهد) مترادفتان ، ولكن كل منهما جميلة في موضعها
ومثل قوله تعالى : (تلك إذن قسمة ضيزى) فقد تكون كلمة ظالمة أو جائرة
أحلى ، ولكن (ضيزى) في موضعها أجمل — لأن الصورة كلها وهي (والنجم
إذا هوى ، ماضل صاحبكم وما غوى) مختومة بالآلف ؛ ولا يتسنى ذلك إلا في
ضيزى . بل إن اللفظة الواحدة قد تحسن في وضع ولا تحسن في نفسها في وضع
آخر ، مثل قوله تعالى : (ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه) ، وقوله تعالى
(رب إني نذرتُ لك ما في بطني محرراً) . و (جوفى) و (بطنى) مترادفتان ،
ولكن كلا منهما جميل في موضعه ولا يحسن في غيره .

بل إن الكلمة الواحدة قد يلطف جمعها انخاص في موضع ، ولا ينطف جمعها
الآخر في موضع آخر ، فجميع الميون أجمل من الأعين ، والنساء أجمل من النسوان
وهكذا . ثم قد تكون كلمة في الجملة جميلة ، ولكن ينقصها الجمال السكى ،

كلوجه ترى فيه كل عضو جميلا ، من جبهة وعين وأنف ، ثم لا تراه كله جميلا وكذلك الألفاظ . والاعتناء في ذلك كله على الأذن الموسيقية ، وربما كان من الأسباب أيضاً اعتماد الألفاظ على الحروف ، فبعض الحروف يدل على القوة (كالقاف) ، وبعضها يدل على الرقة ، (كاسين) . وهناك ألفاظ تتخيل فيها الجزالة دون الرقة ، وألفاظ رقيقة غير جزالة ، وينبغي أن يستعمل كل في موضعه فكما قال ابن الأثير : (هناك كلمات إذا سمعتها تخيلات رجالا قد ركبوا خير لهم واستلأموا سلاحهم ؛ وألفاظ أخرى تتخيل عند سماعها كأنها نساء حسان ، عليهن غلائل مُصيفات ، وقد تحلن بأصناف الحل) .

والناس يختلفون فيما بينهم في التعبير عما في أنفسهم من المعاني بل إن الناس يختلفون في التعبير عن المعنى الواحد — نعم قد يتفقون في التعبير عن المعاني العلمية أو الرياضية مثل $1 = 2$ و $3 = 4$ ولكن عند ما يراد التعبير الأدبي وخصوصاً عما تكنه العواطف لا يمكن أن يتفقا . وأتى اختلاف في التعبير وطريق نظم الكلام ينتج اختلافاً في التأثير . فلو أنك غيرت ولو تغييراً طفيفاً كلمة في بيت من الشعر مكان كلمة شعرت تواتراً باختلاف الأثر الذي يوحيه . وهذا هو السر في أن الشعر لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة ، وهذا أيضاً صحيح في الدثر الفني ، وإن لم يبلغ مبلغ الشعر .

ولسنا نريد أن نقول إن الشعر أو أي ضرب من ضروب الأدب يؤثر أثراً كبيراً بأسلوبه وطريقة نظمه من غير أن يكون متضمناً معاني شيقة ، بل الحق أنه لابد في الجردة وقوة التأثير فيهما معاً . والحق أيضاً أن الأسلوب أو نظم الكلام ليس إلا وسيلة من وسائل نقل المعاني . . نعم إن جودة الأسلوب قد ترقى بالمعاني المعتادة فتخرجها في شكل يدعو إلى الإعجاب ، وأحياناً تطلق قوة العاطفة وجودة الأسلوب على قوة المعنى والتفكير المتلطف ، ولكن على كل حال لا بد من معان قيمة ولا يمكن للأديب أن يتبوأ مكاناً عالياً إذا اعتمد على الأسلوب وحده وكان

مصائباً بالفقر العلى — والإعجاب إذا كان محوره الأسلوب وحده لا يستمر طويلاً وما أسرع ما يتله الناس ويدركون خفة وزنه كالألغاز البهلوانية .

ومما يلاحظ أن اللغة هي وسيلة التعبير الطبيعية عن الأفكار والمعاني لا العواطف ؛ فإذا كان لدى فكرة ، أو لاحظت حقيقة وأردت التعبير عنها فالألفاظ تلبس الفكرة وتنقل إلى ذهن الآخر . أما العواطف فليست اللغة قادرة على نقلها نقلاً تاماً صحيحاً كما هو الشأن في المعاني ؛ وما يحدث من الغموض في نقل المعاني ناشئ ، غالباً من غموض الفكر وعدم وضوح المعاني في ذهن الكاتب أو عدم محاولة الإيضاح . أما الغموض في نقل العواطف فناشئ من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها ، لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولاً إلى كلمات فكرية أو عقلية ، وهذه الكلمات الفكرية أو العقلية إنما تنبع عن العواطف من طريق الإيعاز والإيهام لا من الطريق المباشر . وهذا ما دعا إلى العناية بنظم الكلام وطريقة تأليفه فيستعان بذلك على أداء العواطف . ودعا إلى الاستعانة بالأوزان الشعرية وطريقة الإلقاء ، وأحياناً بالسجع والحسنات البديعية وأحياناً بالتشبيه والاستعارة ، وأحياناً بالإشارات وحركات اليد ، ونحو ذلك ، وأحياناً بتجويد العبارة وتقليدها على أوجه مختلفة حتى تثير الشعور ، وفي هذا كله يختلف الناس . فقد يكون هناك عالم فدير ولكنه ضعيف من ناحية نظم الكلام وتأليفه ، وهناك على العموم أشخاص لا تتناسب مقدرة عواطفهم أو تفكيرهم مع مقدرتهم في التعبير . فقد يكون عند الإنسان قوة تفكير راقية ، أو عواطف راقية ولكنه مصاب بضعف الأسلوب وغموض التعبير . أو الضعف في نظم الكلام وتأليفه ، ويُعيبُ القاري ويُثله في استخراج ما يريد من معاني ، أو يحاول أن يشعر بما يشعر به الكاتب فلا يستطيع .

ينتج من هذا أن الكمال في النظم يُقاس بالقدرة على نقل الفكرة والعاطفة نقلاً صحيحاً صادقاً . فالنظم هو التعبير الخارجي لحالة داخلية فتى صدق التعبير

الخارجي وأدى في أمانة شرح الحالة الداخلية كان نظراً جيداً ، وإذا قلنا جمال اللغة أو الأسلوب . فلا بد أن نشرك في ذلك المعاني والمواطف ومطابقتها لها لأن اللغة لا يمكن الإعجاب بها مجردة عن ذلك ، وتعد اللغة جميلة وبالعلة حد الكمال بمقدار تعبيرها عن المعاني والمواطف — وأهم صفات الكتابة الجيدة شيثان متقابلان وهما القوة والرفقة . فالكتابة أحياناً في حاجة إلى القوة لنشر اهتمام القارئ وتؤدي ما عند الكاتب بأمانة وصدق كالكتابة في موضوع الحرب ؛ وفي حاجة إلى الرفقة لتثقل العاطفة في لطف ودقة كالكتابة في موضوع الحب . وقد يكون في الأسلوب إحدى الصفتين دون الأخرى ، وقد يغلب على كتابة الكاتب إحدى الصفتين ، فأسلوب بعض الكتاب قوى فقط يلون كتابته بألوان قوية ، وينقل إليها ما في ذهنه أو شعوره نقلاً قوياً ، ولكن لا يشعر بلفظه ودقته ، وبعض الكتاب على العكس من ذلك يسيل رقة وعدوبة ولكن لا يؤثر فيك أنراً قوياً .

فمثل الكلام القوى قوله في مهاجمة أسد :

وأطلقت المهند عن يميني فقد له من الأضلاع عشرا
فخر مضرجا بدم كائي هدمت به بناء مشمخرا

ومثال الرفقة قوله :

إن التي زعمت فؤادك ملها خلقت هواك كما خلقت هوى لها
وإذا وجدت لها وساوس سلوة شفع الضمير إلى الفؤاد فسأها
بيضاء بأكرها النعيم فصاعها بلباقة فادقها وأجلهها
حجبت تحيتها فقلت لصاحبها ما كان أكثرها نسباً وأقنها

ومن هذا الباب قولهم في قول الشاعر :

ألا أيها النوام ويحكم هبوا أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

فقالوا : إن الشطر الأول قوى متين ، والشطر الثانى رقيق دقيق .
ومن الأدباء من له حظ قوى فى نظم الكلام ، ولكنه فقير فى المعانى ،
ومعانيه عادية أو ضعيفة ، وبعض الشعراء لديهم من القدرة ما يخرجون به
ما يريدون فى شكل جذاب ، ولكن ليس لديهم شئ جديد ، وهذا شهرتهم
دقيقة ، وقيمتهم محدودة ، ولا يثبت الناس أن يدركوا ضعفهم فيندوهم ، وإنما
الأديب الخالد ما زاد فى معارفنا أو شعورنا به فى أدبه من معان جيدة .

وهذا النظم يحتاج إلى سران وتربية . فليس الأديب كالليل أو الحمام يغنى
لنفسه ، إنما هو يفتى للناس وينقل إليهم ماله من فكر وشعور ، فيجب أن يتعلم
كيف ينظم الكلام نظماً جيداً لينقل إليهم فى دقة ما يفكر فيه ويشعر به ،
ولا يكون ذلك إلا بتعود العناية بتلك التفاصيل . ومن الحق أن نقرر أن هناك
استعداداً طبعياً للتبوع فى الأسلوب ، ولكن هذا الاستعداد مهارة لا بد له
من سران بل الران الكثير مع التوسط فى الاستعداد خير من تبوع لا سران معه .



هذه هى العناصر الأربعة للأدب : العاطفة والذات والخيال والأسلوب كما نرى
عنها الأفرج وأظن أنها تنطبق على كل أدب سواء فى ذلك العربى أو الغربى
والنقاد القدماء من العرب عيروا عنها تعبيرات مختلفة وإن لم يتطابقوا صفاً دقيقاً
فمربوعاً عن العاطفة بالرغبة والرغبة والحزن والسرور ونحو ذلك . ودان هذه العناصر
واحداتها شأن الموسيقى الأفريقية والعربية ففى خضعة لأسس واحدة وإن كانت
الآلات الموسيقية الأوربية واللغات الأوربية أرق وأشمل ؛ ولكننا نستطيع أن
نجمع الموسيقى العربية والغربية على درجات فى سلم واحد فنعلم فى الأدب
العربى يمكن فما أعلن تطبيقها على الأدب العربى ، فن الأدباء العرب من قويت
عاطفته وضمعت معانيه ، أو ضعف نظمه ، ومنهم من كان على العكس ؛ وأياً ما كان
فالمقياس واحد . . فكثير عزة مثلاً ، وجيل بشنة قوتان فى العاطفة ، والباحظ

قوى في المعاني ونظم الكلام ، وسعد الدين التفتازاني المؤلف في البلاغة ليس قويا في الأسلوب ولا في العاطفة ، وهكذا يمكن وضع الأدباء وتحليلهم في ضوء هذه العناصر ، بل يمكن وضع الآداب نفسها على درجات باعتبار هذه العناصر . فالأدب الإنجليزي مثلا أقل عاطفة وحرارة من الأدب الفرنسي الرومانتيكي وهكذا ...

فالأدب العربي يمكن أن يوضع على درجة من سلم الآداب العامة ، لأن هذا شأن كل فن ، عالموسيقى والمعمار والنحت والتصوير وغير ذلك ، لها قوانين واحدة عامة ، يمكن تطبيقها على الفن المصري واليوناني والعربي والعربي ، ويمكن لذلك أن يقاس رقي كل فن أو وضعه ، فلماذا يشذ الأدب عن هذا ، وهو فن كسائر الفنون : ... ؟ غاية الأمر أن له ميزات خاصة يخالف فيها الآداب الأخرى الغربية ، وهو يتميز عليها أحيانا بيب الحسك والشعر الغنائي ، وهي تتميز عليه أحيانا بالتفصيص ونحو ذلك ، ولكن مهما كان هذا الاختلاف والتمييز ، فكل الآداب في نظرها ترجع إلى قواعد واحدة ، شأننا في ذلك شأن علم الأخلاق ، أو علم النفس أو علم الاجتماع ، فليس الصديق فضيلة عند العرب ، رذيلة عند الغرب ، بل هو فضيلة حيث كان ، والطبيعة البشرية في أي مكان خاضعة لقوانين علم النفس ، وإلا كانت القوانين فاسدة ، والأمم البدائية خاضعة لقوانين علم الاجتماع ، كالأمم المتحضرة . وإن كانت تقف في درجة من السلم دون المتحضرة . .

وعلى ذلك فالأدب العربي عناصره كعناصر الأدب الغربي ، سواء بسواء ، ولو دققنا النظر لم نجد مقياساً آخر غير هذه العناصر الأربعة ، نقيس به الأدب العربي وحده ، بل لو رجعنا إلى نقادنا القدماء كقُداسة وابن رشيق وابن الأثير ، وغيرهم ، وجدناهم حاموا حول هذه العناصر ، وإن لم يسموها بهذه الأسماء ، ولم يفصحوا عنها إفصاح النقاد الغربيين اليوم ولم يخلوها بتحليلهم .

فيجب في نظري أن نطبق هذه القوانين الغربية مع مراعاة اختلاف البيئة بين الشرق والغرب ، واختلاف الزمان والمكان . . . وبذلك يمكننا قياس كل شاعر عربي وكاتب عربي ، بهذه العناصر الأربعة ومعرفتنا بعد التأمل بأي عنصر يمتاز في أي عنصر يضعف ؟ فنلا أبو العلاء المعري أقوى عقلاً ، وأدق معاني ، وأضعف خيالاً ، وأبو تمام أبعث خيالاً ، وأقل عقلاً من المعري ، والبحرقي أحسن نسجاً وأقوى أسلوباً من أبي العلاء ، وابن خلدون في سلاسته واسترساله ، أكثر معاني وأرق أسلوباً من القاضي الفاضل أو العماد الأصفهاني ، والبهاء زهير أرق أسلوباً وأبسط تعبيراً من ابن مطروح ، والبارودي أقوى شعراً ، وشوقي أوسع خيالاً ، وحافظ أجزل لفظاً ، وعلى هذا القياس يمكننا أن نعرض كل شاعر وكاتب على هذه العناصر . . . بل يمكننا أن نعطيه درجة تقريبية في كل عنصر منها ، ثم نجمع درجاته ونقارنها بدرجات الشاعر أو الناثر الآخرين ، كما يمكننا بهذه العناصر أيضاً أن نقارن بين شعراء أمة كالأمة العربية ، وشعراء أمة أخرى كالأمة الإنجليزية أو الفرنسية ، لنعرف في أي عنصر تفضل الأولى الآخرين ، ويفضل الآخرين الأدب العربي ، كما نقارن بمقاييس العمارة العمارة العربية بالعمارة اليونانية بالعمارة الحديثة . . . والله أعلم .

الشعر

ليس من السهل وضع تعريف للشعر ، وسنحاول تعريفه تعريفاً يتفق والاستعمال الشائع .

لا شك أن أول ميزة للشعر يعرفها الناس ما له من أوزان وقوافٍ ؛ وقد طلت فكرة الشكل هذه على كثير من الذين عرفوه ، فقالوا في الأدب العربي إنه الكلام الموزون المقفى ، وقال بعض الإفرنج : أى كلام موزون يسمى شعراً سواء كان جيداً أو رديئاً ، ولكن هذا وذاك من غير شك تعريف قاصر لا يتناول إلا الشكل ، ولذلك قال ابن خلدون : إنه لا يصلح إلا عند العروضيين ولا يصلح عند البلاغيين . وعلى هذا التعريف كل العلوم المنظومة ، وكل قول منظوم ولو كان سخيفاً شعراً ، وعرفته هو بقوله : إن الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفضل بأجزاء متفقة في الوزن والروي المستقل كل بيت منه بفرضه ومقصده عما قبله الجارى على أساليب مخصوصة . وعيب هذا التعريف أنه لم يلتفت إلى أكبر ميزة للشعر ، وأحد أركانه ، وهو إثارة الشعور ، وعنى بالشكل فقط من بنائه على الاستعارة والأوصاف وكان خيراً منه أن يقول : إنه المبني على الخيال المثير للعاطفة . واستقلال كل بيت منه في غرضه ومقصده ليس من العناصر الأساسية فيه التي يصح أن تدخل في التعريف . وقد أكثر الإفرنج من تعريفه فبعضهم ضيقه جداً حتى لا يشمل الشعر كله ، وبعضهم وسّمه حتى شمل الشعر المنشور ، فقال مثلاً « رسكن » إنه هو إبراز المواطف الذيلة بطريق الخيال . وهو تعريف يصح أن يكون للفن كله لا للشعر وحده . ويقول في موضع آخر : (الشعر فيضان من شعور قوى ينبع من عواطف تجمعت في هدوء) ، ويقول « وردسووث » : (الشعر هو الحق ينقله الشعور حياً إلى القلب ... الخ » .

وبعض الشعر يخاطب العقل لا المشاعر كـ بعض شعر المتنبي والمعري ، وكل

شعر الحكم وما يسميه العرب باب الأدب ، ولكن أكثر الشعر لا نسميه شعراً ما لم يحرك شعورنا ويولد فينا كثيراً من الانفعال كالذي تولده الأغاني ، وتكون المنزلة الأولى فيه للشعور لا للعقل ، أما ما يخاطب العقل كالذي ذكرنا فهو شعر في المنزلة الثانية أو الثالثة ، ولهذا قال ابن خلدون : إن الكثير ممن لقيناهم من شيوخنا في هذه الصناعات الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس من الشعر في شيء ، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب . والحق أن ليس السبب أنهما لم يجريا على هذه الأساليب ، واسكنهما مسلكا مسلك نظم الحكم العقلية البعيدة عن إثارة الشعور .

فالشرطان اللذان يجب توافرها في الشعر هما الوزن والقافية والاتصال بالشعور فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً ، أما إذا وجد الشرط الأول دون الثاني فنظم لا شعر ، وإذا وجد الثاني دون الأول فنثر شعري ، وهو الذي كان يكون شعراً لولا أنه فقد الوزن . وهذان الشرطان يخرجان أنواعاً كثيرة مما اعتاد الناس أن يسموه شعراً وليس بشعر كالفية ابن مانات والمتون المنظومة ، وأهم الفروق بين الشعر والنثر :

(١) ما ذكرناه من الوزن والقافية .

(٢) أن الشعر عادة أمعن في الخلق والإبداع بما ينشؤه الشاعر من الصور الخيالية . ففي كثير من الناس رغبة قوية أن يخلقوا وأن يفتجوا شيئاً لم يخلق ولم يعرف من قبل . قد يكون هذا العمل تمثالاً أو صورة ، أو لحناً موسيقياً أو هيكلًا وهو في الأدب يكون (كتاباً) وقد يكون هذا الكتاب نثراً ، ولكن الأدباء اتفقوا جميعاً على أن يصوغوا ما يخفون شعراً ، وسبب هذا واضح وهو أن الخلق هو إعطاء الصورة للعادة المجردة ، وجعل ما هو مشوش منطلياً فكيف كان النظام أوضح كان الخلق أصدق ، وكان الخلق أعمق فعمماً لنفسه وإرضاء لها ، وليس في الأدب نظام أعم وأوفى من نظام الوزن ، ولذلك إذا أراد كاتب أن ينتج

أو يخلق عملاً مبتكراً وخالداً فإنه بعد أن يختار موضوعه ينشئ قصيدة تكون قيودها وتقاليدها عاملاً يسهل له إعطاء الصورة الفنية والنظام الفني لتفيض الفكر والشعور الذي يتدفق فيه موضوعه . ومن النادر أن يكون النثر موضوعاً للخلق والابتكار — اعتبر في ذلك بلزوميات أبي العلاء فقد كان أبو العلاء ناثراً وشاعراً فلما خلق وأبدع في اللزوميات وضعها في قالب الشعرى بل النظم فيها ما لا يلزم .

٣ — وأن الشعر يستدعى الأنانية الأدبية ، والنثر يستدعى الغيرية الأدبية ولا بد من شرح هذا . فلإنسان سواء في الشعر أو في النثر أغراض متنوعة ، ولكن هناك قسمان كبيران لهذه الأغراض ، فالناس يكتبون لكي يعبروا عن أنفسهم ويريحوا عواطفهم الجياشة ، أو لكي يؤدوا خدمة ما ، فالدافع الأول هو الدافع الأناني ، والدافع الثاني هو الدافع المنفعي . وقد يجتمع الدافعان فيرغب الإنسان في أن يعبر عن نفسه وأن يؤدي منفعة للآخرين بتعبيره عن نفسه وذلك بأن يكسبهم علماً أو يذشر بينهم آراء أو يحسن الذوق الأدبي أو يؤيد الفضائل العامة أو نحو ذلك ، ولكن الدافعين يظان متميزين ، والفرق بينهما هو الفرق الأساسي بين النثر والشعر — الأديب الأناني يرى منظرًا في العالم فتشور نفسه بالعواطف والأفكار وتطلب التعبير لا لشيء إلا مجرد الخلاص العاطفي والفكري والتنفيس عن العاطفة والفكر . والأديب الغيري أو [REDACTED] يعانى نفس العواطف والأفكار ، ولكنه حين يأخذ قلبه يكون قسماً من قسماً عام عينيه غاية منفعية ولذلك يناقش ويشرح ، وفي كل ذلك يؤدي منفعة ما إلى ذوق القراء وعقلهم . وأما كونه بنفس بهذا عن نفسه فمسألة ثانوية — ونجد الأديب الأناني يرى أن الشعر واسطة طبيعية مُرضية له . وقد يبدو هذا غريباً عند اللمحة الأولى ، كيف أن الإنسان لمجرد التنفيس العاطفي والفكري يختار وسيلة مُقيدة بأنواع القيود والحدود والالتزامات كالشعر ؟ ولكن يجب أن نتذكر أن كثيراً من أنواع الشعر بسيط يتعلم بسهولة ؛ اسكن هناك أسباب أعمق في هذا الباب

تجعل الشعر ملائماً للتعبير النفساني ، ذلك أن النثر وإن بدا أسهل من الشعر لكنه أصعب وأكثراً قيوداً ، فبرغم قوانين الوزن التي يجب أن يخضع لها الشعر ، فإن الشعر هو الحرية بذاتها إذا قورن بالنثر لأن النثر له صفتان ليستا في الشعر وهما تقيدان الناثر بأكثر من قيود الشعر وهما المنطق الدقيق والوضوح التام ، فهما يكن غرض النثر سامياً فإنه يجب أن يكون فيه التسلسل الصحيح والوضوح التام للغة . أما الشعر فبالعكس : نعم إن الشعر كالنثر في أنه لا يمكن أن يتحدى قواعد المنطق التي هي قواعد الفكر . ولكن الشعر يستلزم أن يخرج إلى حد كبير جداً عن ذلك التسلسل للأفكار وعن تعاقب الفكرة بالفكرة ، وعما يُعنى به المنطق كثيراً من مناقشة وخطابة .

مثلاً قول شوقي في قصيدته المشهورة :

مُضْنَاكَ جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده

فهو في هذا البيت قد أمانته ورحم عليه . وكان المنطق يقضي أن تكون وفاته والترحم آخر ما يقال . ولكنه قال بعد ذلك :

يستهمى الورق نأوهه ويذيب الصخر تنهده

رحم ويقيم الليل ويقعده

وهذه من صفات الحى لا الميت ، فكيف لمن مات وترحم عليه عوده أن يفعل ذلك ، فهذا مثل من أمثلة عدم خضوع الشعر للمنطق . وقد نُقِدَ البحرى بأنه ليس منطقياً في شعره فقال :

كلتمونا حدود منطقكم والشعر يُغنى عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهم بالمنطق ما نوعه وما سببه

والشعر لَمْ يَنْجُ تكفى إشارته وليس بالهذر طولات خطبه

وأجود الشعر عادة ما تجده مذنباً غير متسلحل ، مفككاً حماسياً مندفعاً .
وأيضاً إن الشعر كالتلح لا يستطيع أن يكون طينياً معقداً أو أن تكون لغته مدعاة
للتعويض الفكري .

وسكن يباح في الشعر بعض لغموض ولا كنه ، وإليه الرضا عن الرمز
ولا يباح للتأنيلاً أن يكون واضح الدلالة . بين الإشارات . ومن أجل
ذلك اختلف المتصورون للشعر اختلافاً كبيراً ، وزعج كل إلى معنى كل شعر تجده
في شروح شعر المتنبي ، وشعر أبي تمام ، فهو محتمل في شرح المعنى المقصود
اختلافاً كبيراً ، على حين أنك لا تجد هذه الخلاقات في النثر .

والشعر ينير للشاعر بما فيه من خصائص . فولا بأوزانه وقوافيه ، ولذلك
كان المعنى الواحد إذا قيل مرة شعراً ومرة نثراً كان في الشعر أكبر أثراً من نثر
أن الشعر إذا قيل في نثره يمكنه ذلك التأثير الكبير ، ولم يكن لهذا الاختلاف
من سبب إلا ما في الشعر من موسيقى . وثانياً ما للشعر من لغة خاصة غير لغة
النثر ، ولنا معنى بلغة الشعر الكلمات العريضة أو أنواع البديع ، أو نحو ذلك ،
فهذا كله لا يرفع من قيمة الشعر ، وقد يكون الشعر جيداً وكلماته في منتهى السهولة
وعو كذلك خلواً من أنواع البديع كما كثرت أشعار السهال زهير . إنما الذي نريده
أن للشاعر مشكلة لا يمكننا أن نوصفها تمام الوضوح ، بها يستطيع أن يتخير من
ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعت على إثارة الشاعر ، وكذلك يضمها في قوالب خاصة
يتخيرها من القوالب العديدة والتراكيب اللغوية المختلفة .

وكان حافظ رحمه الله ذواقاً ، ومعنى ذلك أنه كان يردّد الكلمات وينبها
أحياناً ، ليختبر وقع الكلمة في السمع ، وينظر هل الكلمة شعرية تناسب الموضع
الذي قيلت فيه أو لا تناسبه . وقد عابوا كثيراً شعراء وقوموا في ألقاظ ليست هي
ألفاظ شعرية ، وكان غيرها أولى بها ؛ مثل قوله :

ذهب الزنادُ فما يحسُّ رقادُ مما شجلاذُ ونامت المَوادُ

لما أتاني من غيبة أنه أمس عليه بظاهر أقياد
فقالوا إن كلمة (أقياد) ليست شعرية ، وإنما الكلمة الشعرية (قيود)
وقد نقد سيف الدولة الحمداني أبا الطيب المتنبي في قوله :
وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلهم هزيمة ووجهك وضاح وتغرك باسم
ونال له إن المنطق يقضى أن يكون نظم البيتين هكذا .

وقفت وما في الموت شك لواقف ووجهك وضاح وتغرك باسم
تمر بك الأبطال كلهم هزيمة كأنك في جفن الردى وهو نائم
فاعدن المتنبي بأن صناعة الشعر تقتضى هذا كما قال امرؤ القيس :
كأنى لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبق الزق الروى ولم أقل خيلى كرمى كرة بعد إجمال
وأن الثوب لا يعرفه البراز معرفة الخائف ، لأن البراز يعرف جملة والحائك
يعرف جملة وتفصيله .

والذى يجعل الشاعر شاعراً هو تلك القدرة على التصوير فقد يكون عندنا
شعور فياض كالذي عنده الشاعر ، ولكن ليس عندنا من القدرة على التصوير
ما عند الشاعر ، ونحن ثم كان من المستحيل ترجمة شعر من لغة إلى شعر في لغة
أخرى كما قدمنا . إذ الترجمة تذهب بما للشاعر من قدرة فنية وطريقة أداء . وهذه
الطريقة شخصية محضة تختفى عند ترجمة الشعر ، والذي يمكن ترجمته فقط هو
المعنى الذى حواه الشعر وما فيه من تصوير وخيال ، وما يحتويه من عواطف
عامة . ويُعد المترجم أميناً إذا هو استطاع أن ينقل ذلك كله ، أما طريقة الأداء فلا
يمكن ترجمتها . نعم إن بعض الشعراء يقرأ القطعة من الشعر ويكون له قدرة فنية
فيصوغ هو شعراً مستمداً من وحى ما قرأ وقد يجرى مع الأول في واد واحد ويكون

له نفس المذوبة والجمال ، ولكن هذه ليست ترجمة على الإطلاق كترجمة فيتر جروندلر بهيات الخيام إلى الإنجليزية ، ونحن بذلك نخالف ما ذهب إليه وردسورث من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر . وقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني إذ قال : إن هناك ألقاظاً لا يحسن وضعها في الشعر وإذا أتت فيه كانت سمجة مثل كلمة أيضاً فيها ، لم تأت في شعر إلا سميج ونحو ذلك إلا قول الشاعر .

غير أنى بالجوی أعرفيا وحى أيضاً بالجوی تعرفني

فإن أيضاً هنا عذبة لطيفة ، وكما قال ابن خلدون : إن كلمة ما الفرق أشبه بلغة الفقهاء : من لغة الشعراء ، كقول القائل :

لم أدر حين وقعت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى
وهكذا .

٤ - أثر الشعر يخاطب العواطف مباشرة ، وذلك لما عند الشاعر من قوة إلهام لا تكسب بتعلم ، وللشاعر نوع غامض من لطف النظر ، أو الإلهام ، أو اللقاة ، أو ما شئت فسمه ، ولهذا كان اليونان يسمون الشاعر خالقاً ، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبي معاً ، ولعل هذا هو الذي جعل شعراء العرب يمتدحون أنس الشكلى شاعراً شيطاناً بفتح فيه الشعر ، ويقول أحدهم : « شيطانه أنسى وشيطاني ذكر » وأمر ما خلط العرب بين النبي والشاعر فسموا النبي شاعراً أحياناً ، وكاهناً أحياناً ، ويقول القرآن الكريم : « وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون ، ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون » .

وللشاعر نظر باطن للحياة ، ولهذا قال وردسورث عن الشعر « إنه روح المعرفة وحياتها ، ونقد الحياة » . والحق إننا نقرأ في شعر الشاعر معنى الحياة وشرحها . ذلك لأن الحياة محكومة بالمشاعر والبواعث على عملنا وليست خاضعة لمقولنا وحدها ، ولا للحقائق المجردة ، وإنما تصطبغ بمشاعرنا ، وليست تخضع للمنطق وحده إنما

تخضع كذلك للمواطف ، والشعر هو الذى يعبر عن هذه المواطف ، أو المواطف
ممزوجة بالعقل .

وخير دليل على أن الشعر هو معنى الحياة أن شعر كل عصر مرآة له . وقديماً
قالوا « الشعر ديوان العرب » . والحق أنه ديوان تُسجل فيه حياتها ، أعنى تسجل
أفكارها ومشاعرها . فالشاعر يعطيك صورة روحانية أكثر مما يعطيكها التاريخ ،
والشعراء عادة فى مقدمة قومهم ، أوفى جبهتهم ، وقد يسبقونهم قليلاً ، وهم عادة
إبذان بالفلسفة ، وإرهاص لها ، فهم يتحدثوننا حديثاً فيه شيء من الإيهام عن
حقائق الحياة . فكان هوميروس إرهاباً لسقراط وأفلاطون وأرسطو ، وكان
شعراء الجاهلية إرهاباً للنبوة .

حتى لقد حكى أن النبى (صلى الله عليه وسلم) لما سمع قول لبيد :

« ألا كل شيء ما خلا الله باطل »

قال إن هذا من كلام النبوة .

وهذه الإرهاصات عادة تسبق طور الشرع والتدليل والتحليل الذى يقوم به
الفيلسوف . فالفرد يشعر بالشيء قبل أن يفكر فيه تفكيراً دقيقاً ، فنحن نشعر
ونألم قبل أن نخضع المنطق .

الشعر والموسيقى

للوزن قيمة كبرى فى الشعر كما ذكرنا حتى عدَّ أهم فارق بينه وبين النثر ،
والشعر يحل بالموسيقى الجيدة ، ويضعف شأنه إذا كانت موسيقاه غير جيدة .

فبحن نفضل من غير شك : « حامل الهوى تمب » على قولهم :

إنه بالشعب الذى دون سلع لفتها له ما يُطل

وهذا الوزن الموسيقى ذو حظ عظيم فى أن يكسب الشعر الخلود . وقد ثار الجدل

بين النقاد حول هل الشعر أكثر ارتباطاً بالنقش والتصوير أو هو أشد ارتباطاً بالموسيقى ؟ . قال قوم إن التصوير شعر صامت والشعر تصوير ناطق ، ولكن الحق أن ارتباط الشعر بالموسيقى أكبر منه بالتصوير حتى كان الرومان يقولون إن الشعراء ليسوا إلا مغنين يترنمون بأشعارهم ويغنون بها لأنفسهم ، ولئن شاء أن يردّها بعدهم . ويجب أن نقرر أن ليست أنواع الشعر بدرجة واحدة من حيث الارتباط بالموسيقى ، فهناك شعر غنائى يظهر فيه هذا الجانب الموسيقى ، وشعر غير غنائى كالشعر التعليمى لا يظهر فيه هذا المعنى . ووجه الشبه بين الشعر والموسيقى يتجلى فيما يأتى : ذلك أن كلاً من الموسيقى والأوزان الشعرية تتنوع أنواعاً أربعة ، فالصوت يختلف عن الصوت بالطول والقصر ، وأنه جهورى أو خافت ، وأنه غليظ أو رقيق ، وأنه مرتفع أو منخفض ، وأنه يختلف باختلاف مصدر الصوت كمود أو قاون ، أو كان ، وكأوتار العود المختلفة . وهذه الاختلافات الأربعة يمكن أن نراعيها في الشعر ، فمن النوع الأول اختلاف التفاعيل والبحور طولاً وقصراً ، والحركات والسكنات في متفاعلين أطول منها في مستغفلين . فالطول أطول في التفاعيل من المزج مثلاً ، ولهذا الاختلاف تأثير كبير في الأذن للموسيقية ، والغلظ والرفقة يمكن أن نقابلهما بما في الشعر من حروف ضخمة ، وتراكيب قوية ، أو حروف لينة رخوة وتراكيب ناعمة . فالشدة والقوة مثل قول بشار :

إذا الملك الجبار صعرَّ خدّه مشيتا إليه بالسيوف نعاتيه

وقوله أيضاً :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أوقطرت دما

والرفقة كقول الشاعر :

تخيّره الله من آدم فما زال منحدرًا يرتقى

وقول الآخر :

بأبي غزال غازلته مُقلتي بين الغُورِ وبين شطّى بارق
عاطيته والليل يسحب ذيله صباه كالمسك الفينق الناشق
وضمته ضم الكى لسيفه وذؤابته حائلٌ في عانق
حتى إذا مالت به سنة الكرى زحزحته شيئاً وكان معانق
أبعدته عن أضلع اشتاقه كى لا ينام على وساءٍ خافق

وكذلك قول ديك الجن :

لما نظرتِ إلىّ عن حديق المها ونسجتِ عن مُفتّح النورّار
وعقدتِ بين قضيبٍ بانٍ أهيفٍ وكثيبٍ رملٍ عقدة الزنار
عقرتِ خدىّ في الثرى لك طائفاً وعزمتُ فيك على دخول النار

وقد قالوا في قول الشاعر :

ألا أيها النوم وبحكمٍ هبوا أسألكم هل يقتل الرجل الحب

إن الشطر الأول قوى شديد ، والشطر الثانى رخو ناعم . ونرى في الشعر من جهة ثالثة ما يتناسب مع الهدوء والسكينة ، ويناسبه إنشاده في هدوء ودقة كشعر الغزل ونحوه ، ومنه ما يناسبه الشدة والبطش كشعر الحماسة .

ومن ناحية رابعة نلاحظ في الموسيقى أن النغمة الواحدة إذا وقّعت على المكان ثم وقّعت بنفسها على البيان كانت النغمتان مختلفتين ، أو على الأقل لكل منهما طعم غير طعم الآخر ، وهذا يقابله في الشعر القافية . فالقصيدتان قد تكونان في موضوع واحد ومن بحر واحد ، ولكنهما تختلفان في القافية ، فتختلفان في درجة التأثير .

وكذلك أنواع المحسنات البديعية . فنوع من البديع يكون ذا أثر أكثر من نوع آخر وهكذا .

وهناك مسألة هامة اختلف فيها علماء البلاغة في اللغة العربية وهي : هل الأهمية الأولى في الشعر للفظ أو للمعنى ؟ وقد اختلفوا في ذلك اختلافاً كبيراً ، فذهب بعضهم إلى أن العبارة بالألفاظ . ومن ذهب هذا المذهب أبو هلال العسكري إذ قال : « وليس الشأن في إعداد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والمعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاعته ونقائه وكثرة طلاوته ومأنه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يُطلبُ من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يُفنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت » . وقال في موضع آخر : « إن الكلام إذا كان لفظه عذباً وسلساً سهلاً ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر » .

ومن ذهب هذا المذهب ابن خلدون إذ قال في مقدمته « اعلم أن صناعة الكلام نظراً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني ، وإنما المعاني تتبع لها وهي أصل . والمعاني موجودة عند كل واحد ، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة . وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا . وهو بمثابة القالب للمعاني . فكما أن الأواني التي يفترقُ بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف ، والماء واحد في نفسه ؛ وتختلف الجودةُ في الأواني المملوءة بالماء ، لا باختلاف الماء ؛ كذلك جودة اللغة وبلوغها في الاستعمال : تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة في نفسها » .

وخالف في ذلك عبد القاهر الجرجاني فذهب إلى أن العبارة بالمعاني فقال في أسرار البلاغة (إن محاسن الكلام ترجع إلى المعاني وإذا استجدنا شمرأ ووصفنا ألفاظه بالخلابة والرشاقة وغيرها من الأوصاف فإنها لا تنبئ عن أحوال ترجع إلى جرس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده

وفضل يقتدحه المرء من زناده . وأما استحسان اللفظ من غير شرك المعاني فيه فلا يكاد يمدو خطاً واحداً وهو أن يكون اللفظ مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداولونه في زمانهم ولا يكون وحشياً غريباً أو عامياً سخيلاً . ويكاد ابن رشيقي في العمدة يرى البلاغة فيهما معاً فيقول (اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف يضعفه ويقوى يقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجته عليه وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه) ، ثم قال (وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، ويذهب إلى أن اللفظ أغنى من المعنى ثمناً وأعظم قيمة وأغرم مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والهاذق ، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس . فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلالاتها من اللفظ الجيد الجامع لارقة والجزالة والمذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر) .

ونحن نرى أن لكل منهما من الأهمية ما لا يقل عن الآخر ، فلا بد في الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب ومعنى حلو ؛ وليس بصحيح أن المعاني ملقاة في الطرق ، فليس تشبيه المدح بالغيث أو السيل أو الأسد إلا شيئاً تافهاً مبتذلاً بجانب المعاني العميقة الرقيقة ، وكما يفضل شاعر شاعراً بجودة لفظه ، يفضل بجودة معناه وغزاراته . وليست كل المعاني في المدح هي التي ذكرت ؛ وهناك من المعاني ما لا يصل إليه إلا الذهن الدقيق والعقل الذكي العميق .

غاية الأمر أن بعض الشعراء يتفوق في أحد الركنين ويقصر في الآخر ، فقد يكون جيد اللفظ حسن السبك ولكنه خفيف المعاني ؛ فيعوض بإجادة لفظه عن نقصه في المعاني . والعكس كذلك فقد يكون جيد المعنى غزير متوسط

اللفظ والتركيب ، فَيُتساهل حينئذ في الحكم عليهما لأن إجادته في أحدهما قد عوّضت عن توسطه في الآخر . والجيد اللفظ السخيف المعنى لسنا نعدّه بليغاً ولا الجيد المعنى الساقط اللفظ ؛ بل لا بدّ لعدّه بليغاً أن يكون جيداً في أحدهما غير ساقط في الآخر ؛ والمثل الأعلى للبلغ من غير شك أن يكون جيداً فيهما معاً . وربما كان تمجيد أبي هلال العسكري وابن خلدون للألفاظ دون المعاني هو السبب في أنهم عدّوا أبا العلاء والمتنبي حكيمين لا شاعرين وإنما الشاعر البحترى . وهذا خطأ فأبو العلاء والمتنبي شاعران ؛ غاية الأمر أنهما في المعاني أقوى منهما في الألفاظ وأن البحترى بعكس ذلك جيد في اللفظ والتركيب لا في المعنى ، فكلمهم شعراء مختلفو الميزان . أما عدّ البحترى وحده هو الشاعر فأظنه جرياً مع النظرية الخاطئة إلى آخرها . ولو اضطرت إلى التفضيل لفضلت أبا العلاء والمتنبي على البحترى لميلهما إلى المعاني أكثر من ميلهما إلى الألفاظ .

ولذلك نجد بعض غير المتقنين شعراء كالجزار وفي عصرنا من هو خياط ، ولكن إنما كانوا شعراء بالألفاظ لا بالمعاني . أما شعراء المعاني فلا بد أن يكونوا من المتقنين لأن العلم وسعته هما اللذان يولدان المعاني ؛ وفرق كبير بين نتاج متقف ونتاج غير متقف . ألا ترى أن شوقنا لما كان متقفاً أكثر من حافظ كان أشعر ؟ ألا ترى أن شعراء العباسيين كبشار وأبي نواس وأبي تمام كانوا أشعر من الجاهليين لثقافتهم ووجودهم في أوساط علمية لولا تعصب الناس للجاهليين وتقديسهم كل ما صدر عنهم ؟ ولو سائرناهم لأنينا عقولنا وبنهم أذواقنا . ولو سألنا أيهم أعلم : ابن المقفع والجاحظ أم لييد وطرفة ؟ قلنا من غير شك إنه ابن المقفع والجاحظ . فما بالنا نقول الحق في غير الشعر ونعرض عنه في ميزان الشعر ؟

كل ما نطلبه في الشاعر ألا نطفي ثقافته العلمية على ذوقه الفني كالذي لاحظته ابن خلدون في أنه لما تنقف ثقافة علمية ضعف في الأذهب . وكالذي حكى

عن فقيه أراد أن يشعر فقال :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى
فقيل : إنه تعبير سرى إليه من النقة . أما إن احتفظ بذوقه واستخدم العلم
فهو الشاعر العظيم

ولذلك أرى أن من الصعب أن تخرج الجامعة شاعراً كشوقي وحافظ لأن
انتماس الجامعيين في البحوث يجعل ذوقهم أقرب إلى العلم منه إلى الأدب . وهذا
لا يمنع من أن يحتفظ الأدب بذوقه المرسل فيظل مع ازدياد ثقافته مطلعاً على
الأدب منشئاً فيه فيهب العلم قوة . ألا ترى أن المثقف بأدب أجنبي مع ثقافته في
أدبه يكون أكفاً وأحسن ممن اقتصر على أدبه القومي بشرط أن يحتفظ بذوقهما
الأدبي ؟ فالمثقف بأدب أجنبي يكتسب أوسع أفقاً وأقدر على اقتباس اللغات
والألفاظ والأساليب والتراكيب ممن لم يتقف هذه الثقافة : وهذا ما يجعل المثقفين
من القروس في العصر العباسي كآبن المنفّع وبشار وأبي نواس ، أوسع أفقاً
وأدق معنى .

وهنا نتكلم كلمة قصيرة عن أقسام الشعر . فقد اعتاد العرب أن يقسموه من
عهد أبي تمام في ديوان الحماسة إلى أبواب : من حماسة ، وأدب ، ورناء الخ ، وتبعه
في ذلك من أتى بعده إلى البارودي في مختاراته ، واعتاد القرنجة أن يقسموه إلى
شعر غنائي ، وشعر ملاح ، وشعر تمثيلي ، وشعر تعليمي ، ويقصدون بالشعر الغنائي
الشعر الذي يعبر فيه عن العاطفة ويسمى غنائياً لأن الشعراء كانوا يتغنون ببعضه على
القيثارة ، وعلى هذا كان أكثر الشعر العربي غنائياً بهذا المعنى . أما شعر الملاح
فيقصدون به الشعر الذي يحكى حوادث الأمة من عهد قديم في التاريخ . وهو عادة
يكون ممزوجاً بالأساطير ، وذلك كإلياذة هوميروس ؛ وقصة الشاهنامة . والشعر
التمثيلي هو الذي يمثل غالباً على المسرح ، أو يكون من صفاته ما يجعله صالحاً
للممثل ولو لم يقصد الشاعر إلى تمثيل . والشعر التعليمي ما ينظم للتعليم وسهولة
الحفظ كآلفية ابن مالك والشعر الموجود في مجموعة المتون .

وكلا التقسيمين غير منطقي وغير دقيق . وقسمه بعضهم إلى قسمين . قسم يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ووجدانه وزغاته ، ونحو ذلك ، وقسم يتحدث فيه الشاعر عن الموضوعات الخارجية ، ونسكل من هذين القسمين شروط وتفاصيل نجعلها فيما يأتي :

الشعر الذاتي هو ما يسمى بشيء من التساهل الشعر الغنائي ، وهو وإن كان يشمل الملاحم فسنقصه هنا على الشعر الشخصي مقابلين في ذلك بينه وبين الشعر التمثيلي والقصصى .

والشعر الذاتي يلمس كل جوانب الحياة تقريباً ابتداء من تلك النواحي الذاتية الضيقة إلى النواحي الإنسانية الواسعة . فهناك شعر الغناء المرح الطروب كـشعر أبي نواس ، والغناء الحزين الباكى كـشعر أبي العتاهية ، والغناء الذى يتناول المسائل الحقيقية فى الحياة ، وغناء الحب بجميع أنواعه وآماله ورجائيه وأفراحه وأحزانه ، وشعر الوطن ، وغناء العاطفة الدينية كـشعر الصوفية إلى ما لا يحصى وليس من الضروري محاولة سردها .

وهناك مبادئ أولية لتقدير الشعر الذاتي ، وهى أننا يجب أولاً أن نبحث فى طبيعة العاطفة التى توحى والطريقة التى يعبر بها الشاعر عنها إذ الشعر الذاتى يجب أن يُمكننا بعاطفته الممتازة ، ويجب أن يؤثر الشاعر فىنا بإخلاصه التام فى التعبير بينا لغته وخباله يجب أن يتميز بالجمال والحياة ، والتناسب والانسجام بين الموضوع والأذان ، وهو كالتقاء غرضه التعبير عن حالة ما ، أو شعور واحد يزداد كثيراً فى قوته العاطفية بالإيجاز والتركيب لا بالإسهاب والتفصيل .

وعلى الرغم من أن أساس الشعر الذاتى هو الشخصية فإنه يجب أن نتذكر أن أغلب الأشعار الذاتية العالمية العظيمة تدن بمكاتها فى الأدب إلى حقيقة أنها تتضمن ما هو إنسانى أكثر من شخصيته وفرديته حتى ليجد كل قارئ لها تعبيراً فى التجارب والمواقف التى يستطيع أن يشارك فيها . وفى هذه الحالة لا نحتاج إلى

أن نضع أنفسنا مكان الشاعر فالشاعر قد أراحنا بوضع نفسه مكاننا والدراسات التي عنت بالأدب في جميع عصوره دللتنا على أن الشعر الذاتي بدأ بالرغبة في التعبير عن المواقف القلبية ، أو الجماعية لا الفردية . فالشعر الجاهلي فيه (إنا) ونحن أكثر من (أنا) والشعر العبري كان من هذا النوع .

وقد حدثونا أن إلياذة هوميروس خالية تقريباً من أنا . فالشعر على العموم في مبدئه كان أنا في الجنس لا أنا في الفرد ، والذاتية الفردية إنما أتت في العصر الحديث تبعاً لازدياد العادل الشخصي واضمحلال العامل الجموعي ، ولكن لا تزال المواقف الجماعية تنتج الشعر الوطني والأغاني الشعبية . وهناك حقيقة أخرى هامة ، وهي أن في الأزمنة التي يزداد فيها العنصر الجموعي كأيام الحرب يزداد فيها الشعر الجموعي كالذي حدث أثناء الحرب الصائبية ، وكالذي حدث أيام الثورة الفرنسية فقد هن الشعر العالمي روح كل أوروبا ، وشعر كل فرد بأتمته . والشعر الذاتي يتحول شيئاً فشيئاً بطرق غير محسوسة إلى الشعر التأملي والفلسفي ، وقد تظل فيه صفات العاطفية والحيوية ، وانسجام اللغة والتصوير ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يجب تقدير القيمة المادية للفكرة ومبلغ نجاح الشاعر في التعبير عنها تعبيراً شعرياً .

ومن الشعر الذاتي النشيد ويعرف بأنه قصيدة غنائية تكون عادة في لهجة الخطاب ، وتتخذ موضوعاً وعاطفة وأسلوباً فيه فخامة وكبرياء . ومن أهم أقسام الشعر الذاتي شعر الزناء ، وهو يقتضى الصدق والإخلاص في الماطفة والتصير .

وفي تطور الأدب نجد أن القصيدة الرثائية تنوعت ، فمنها ما كان تمبيراً عن شعور الجماعة كالأغاني الرثائية الشعرية ؛ ومنها ما كان رمزاً تذكارياً لعظم من العظماء تضمن ما يشعر به الشاعر نحوه من إجلال ، وأحياناً تزداد عند الشاعر العناصر التأملية والفكرية فيغلب على عنصر المتعة الشخصية .

أما الشعر الموضوعى فيقع في قسمين كبيرين . الشعر القصصى ، والشعر التمثيلى ، فالقصيدة القصصية ، وهى أحياناً قصيرة كـ بعض شعر عمر بن أبى ربيعة تبين مرحلة من مراحل الأدب المبكرة ، وأحياناً تكون قصة شعبية تنتمى إلى الأمة عامة وتنتشر فى كل أفراد الشعب لأنها تخاطب نفسيتهم ، وفى الغالب تكون مستمدة من العناصر الأولية فى الحياة كالحظائر والحروب وأعمال الشجاعة ، ولا بأس أن يكون فيها شيء من الأساطير والخرافات ، والقوى الغير الطبيعية ، وأحياناً تكون قصص حب أو بغض أو شفقة أو نحو ذلك من العناصر البسيطة وهى فى أسلوبها تتميز بالأسلوب المستقيم المباشر الصريح وسرعة القص والسذاجة الطفولية والتفاهية وشدة الانفعال والمصيبة وكثرة التثرة فى المسائل التفصيلية . وفى نفس الوقت لا تعنى بالوصف أو بالدوافع والعوامل ، ثم تطورت هذه القصة فى العصر الحديث بامتيازها بحظ أكبر من التأنيق والزخرفة والصنعة وتوسعها فى تحليل الدوافع ، ونوع آخر هو القصة الشعرية الطويلة الغرامية (الدراما) وسيأتى الكلام عليها .

أما القسم الأخير فهو الشعر التمثيلى ، ولست أعنى به ما يمثل فعلاً ، ولكن نعنى به ما هو أوسع حتى يشمل ما لم ينشأ بقصد تمثيله على المسرح وكله مع ذلك تمثيلى فى طبيعته ، ينوص فيه الشاعر فيما يتناوله من الشخصيات فيحلها على لسانها هى دون أن يصفها هو وصفاً تاماً ، وهذا لا يوجد فى الشعر الشخصى أو فى الشعر القصصى العادى ، وأحياناً يتدخل الشاعر فيصف هو على لسانه الشخصيات .

و بعضهم قسم الشعر إلى شعر قصصى ، وشعر تمثيلى ، وشعر غنائى ، وشعر تعليمى ، وشعر الطبيعة ، وشعر الإنسانية . وفى كل هذه الأقسام يجب أن تكون هناك ملاءمة بين الفكرة والتعبير ، بين المادة والمهيئة ، أو كما يقول الفلاسفة بين المهيولى والصورة .

القسم الأول — الشعر القصصى

فالشعر القصصى صنف عام ، وللحكمة نوع منه . فكل قصيدة تقص قصة يكون الغرضُ الظاهر منها حكاية هذه القصة تُسَمَّى شعراً قصصياً . فإذا كانت القصيدة أو القصائد القصصية تتناول الرجال المشهورين ، والأعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة .

والعنصر الأولى الضرورى في الشعر القصصى هو حكاية قصة ، وهو شعر موضوعى بالمعنى الذى نرحناه قبل ، وهو نوع غريب تجتمع فيه الأنانية مع الموضوعية . فالشاعر يستطيع أن يعبر عن نفسه ، وينفَس عنها حين يؤلف شعراً موضوعياً ، فهو موضوعى من ناحية أن الشاعر لا يُعبر عن عاطفة شخصية من طريق مباشر ، ولا يصريح بأن هذا هو شعوره وأفكاره ، ولكن يستطيع أن ينفَس عن نفسه أثناء حكاية قصته . والأسلوب الذى يتفق مع هذا الشعر القصصى يكون ملائماً له بشروط :

- ١ — أن يقص القصة دون أن يجعلها واضحة مفصلة كاتقصة الثرية بل يعتمد فيها على قوة الإيماء والتلميح حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعرى ويجب أن يحمل ما يتحدث عنه من الحوادث والأشخاص مُثلاً علياً ، فيؤهل ذلك إلى أن يفيض على شعره سحراً ناتجاً عن انتخابه الشخصى للأشياء .
- ٢ — يجب أن يعرض الشاعر موضوعه بحيث يبدو أن فيه حياة حقيقية وقوة حقيقية .

- ٣ — يجب أن يعرض قصته عرضاً لذيذاً يوحى بالجمال ، ويقدم للسامع أو القارئ متعة جمالية ، وتلذذاً فنياً .

وفى هذه القصيدة القصصية يقص الشاعر القصة ، ويعرض الحوادث والأشخاص أمام القارئ مع تعليق أو بدون تعليق . مع إتقان تطور القصيدة ،

ولذلك يكون الأسلوب للملائم نوعاً مستمراً متدفقاً من النظام الوزنى . فإن القاص :
ناثراً أو شاعراً ، يجب أن يقصّها باستمرار ، وتدفق وجلال . وإذن يجب أن
يتصف الشاعر الحقيقي بنوع من الجلال حتى ولو لم يكن موضوعه من موضوعات
الملحمة أعنى ولو كان متعلقاً بأشخاص وحوادث .

ونجد أن من الشعر القصصى ما يدخله الغناء . ونوع الأناشيد . هو نوع
قصصى . قد صيغ صياغة غنائية جميلة ، وليس بضرورى في هذا النوع الاستمرار
الوزنى ، بل قد يتغير الوزن ويتبدّل كما يتغير وزن الشعر الغنائى فى القصيدة الواحدة .

القسم الثانى — الشعر التمثيلى

وقد يتكون من شعر ونثر معاً ، ولكن الشعر يكون الجزء الهام الأساسى فيه
والنثر تابع له ، وكثيراً ما يكون النثر فيه شعراً فقد وزنه ؛ ولذلك إذا تكلمنا عن
الملازمة فى الرواية التمثيلية ، فإننا نعنى ملازمة الشعر لموضوعاته ، وإذا كانت
الرواية التمثيلية شعراً ونثراً ، فالموقف حين يكون سريعاً مندفعاً فإن الذى يلائمه
هو النثر ، لأن الشعر بما فيه من قيود البحر والقافية يبدو أنه أبطأ من أن يلائم
مثل هذه المواقف السريعة ، كذلك حين يحتاج النظارة إلى بعض الشرح على
حوادث فى خلال الرواية بالتعرض لبيان أشخاص الرواية أو حوادثها ، فهذا يجب
أن يكون نثراً لا شعراً ، وكلّ هذا يعتمد على لباقة المؤلف ومهارته فى صناعته
وما توحى إليه عبقريته . والقاعدة العامة أن الشعر هو الجزء الأساسى وأن النثر يجب
أن يكون نثراً شعرياً . والخطاب فى الشعر التمثيلى إما أن يكون خطاباً لأكثر من
فرد واحد أو خطاباً من فرد إلى نفسه ، والصعوبة كثيراً ما تنشأ حين يكون
الخطاب الذى يوجهه فرد إلى آخر طويلاً ؛ وللتخلص من هذه الصعوبة يجب
الاختصار ما أمكن حتى لا يكون طويلاً مُبْلاً ، والمؤلف التمثيلى يجب أن يكون
لديه قوة على رسم الشخصية ووصفها وتصويرها . وأسلوب الشعر التمثيلى يجب أن

يكون متوقفاً متوجهاً حتى يكون صالحاً لأن يعلو وينخفض تبعاً لمقتضى الموقف والموضوع والشخصية . ويجب أن يكون ملائماً للفرح حين الفرح وللحزن حين الحزن وللخير والشر . ويجب على الشاعر التمثيل أن يجعل شخصياته مثالية ، وأن يجعل جوة الرواية جوة حقيقية واقعية كأنه مقتطع من الحياة نفسها ، لأن التمثيل هو تمثيل للحياة وعرضها وليس مجرد أحاديث عن الحياة .

القسم الثالث — الشعر الغنائى

ومعنى كلمة غنائى فى الأصل شعر يُغنى به على الآلة الموسيقية ، والشعر الغنائى هو الشعر الذى كان ينظم لكي ينشده الشاعر على هذه الآلة ولكن الشعر والموسيقى تطوراً واستقل أحدهما عن الآخر فتغير معنى كلمة غنائى ، ولم يعد من الضروري أن يكون الشعر الغنائى مما يُغنى به على القيثارة فاستعملت كلمة غنائى فى كل شعر ليس قصصياً ولا تمثلياً ، وأكثر ما يُعبر عن خلجات النفس ، ولكن إذا كان الشعر الغنائى قد استقل عن الآلة الموسيقية فقد بقى فيه صلة بالموسيقى ، فكل الأشعار الغنائية نجد فيها عنصراً ضرورياً من الموسيقى . والقصيدة الغنائية عادة قصيرة ، وهى مع قصرها تامة كاملة ، فقد لا تتجاوز بضعة أبيات ، وهى مع ذلك تؤدى موضوعاً كاملاً . والقصيدة الغنائية لها سحر أتاها من الوزن ، والشاعر الغنائى يجب أن يكون له براعة ممتازة فى تنوع الوزن تنوعاً رائعاً ساحراً جميلاً ، تنوعاً يتفق والموضوع ؛ فبحر الطويل مثلاً لا يناسب الرقص ، ولأمر ما كان أكثر الأغاني البلدية المصرية من البحر البسيط ، وهو موضوع لم يُدرس بعد فى اللغة العربية دراسة كافية ، أعنى العلاقة بين البحر والموضوع ، فبعض البحور تناسب بعض الموضوعات دون الأخرى ، فليس الذى يناسب الرقص كالذى يناسب الرثاء . وقد بدأ البستاني فى مقدمة الإلياذة يبحث هذا الموضوع ، غير أنه يحتاج إلى بحث أدق وإحصاء شامل

وجزء عظيم من هذا الشعر الغنائى شعر شخصى صريح . أى أن الشاعر يعبر تعبيراً صريحاً عن عواطف نفسه ، وعن آماله ورغباته ، وأحلامه ، وحبته ، وبغضه ، وبأسه . والشعر الغنائى يمتاز بالإيمان والتلميح ، والإيعاز ، وهذه الصفات وإن كانت عامة فى الشعر كله فهى فى الشعر الغنائى أوضح لأمرين : لموسميتته ولذاتيته : فالموسيقى هى أكثر طرق التعبير إيماناً ورمزاً ، والشعر الغنائى يظل محتفظاً بصلته قوية بأغله الموسيقى ، ولأنه ذاتى لا يعبر فيه الشاعر عن نفسه تعبيراً واضحاً وافياً صريحاً . والشاعر لا يحب أن يفتح كل قلبه أمام القراء ، ولكنه يميل إلى أن يُخرج لآلى يهرم بها .

والشعر العربى أكثره غنائى ، ولذلك أكثر فيه الإيمان ، واحتمل البيت الواحد عدة تفسيرات ، كما نجد فى شروح أبيات المعلقة .

١ - موضوعاته الكثيرة إمامدح ، أو غزل ، أو رثاء ، أو نحو ذلك . وقيل منه ما كان غير غنائى ، فبعض شعر عمر بن أبى ربيعة قصصى ، وكلحمة عنقرة ، وبعض المقامات . وربما كانت الصحراء وحاجتها إلى الفناء ، وحاجة الإبل إلى الحذاء هى المستولة عن الكثرة فى شعر الفناء ، ثم قلدهم من أتى بعدهم . يضاف إلى ذلك أن العرب لم يتذوقوا ترجمة الأدب اليونانى ، كما تذوقوا ترجمة الفلسفة اليونانية ، لأن الأدب ذوق ، والتذوق خاص ، والفلسفة والعلوم عقل ، والعقل مشترك ، ولو تذوقوا الأدب اليونانى لترجموه ، ولو ترجموه لحذوا حذوه فى الشعر النثلى والملاحم ، ثم كانت تقاليدهم فى الحجاب أيام الترجمة لا تسمح بظهور امرأة سافرة على المسرح حتى أننا فى العصور الحديثة عند بدء التمثيل كان الممثلون يختارون شباناً ليوقفهم فى التمثيل موقف النساء .

والشعر الغنائى يمتاز بحرية الشاعر ، وتتجلى هذه الحرية فى الوزن ، وفوزن الشعر الغنائى متغير متبدل متنوع ، وهو أيضاً مطلق إلى أقصى حد . فلكل شاعر غنائى أسلوبه الخاص به ، ولكن مع هذا يجب أن لا يكون شاذاً . فمليه

أن يتجنب الأسلوب الغريب الشاذ غير المألوف كما أخذ على أبي تمام ، وبعض أشعار المتنبي . ويجب أن يتجنب البحور المعقدة الخالية من الانسجام ، وأن يتجنب الغموض القريب من الإنغاز . ويجب أن يكون فناناً لا متصنعاً ، فالمتصنع في الأدب يشعرنا بأن الشاعر في أسلوبه هو الذي أنشأه وتحكم فيه لأن العواطف والأفكار هي التي تمليه ، وكثير من التصنع في الشعر العربي أملاه التقيد بقافية واحدة ، فهو قد يحوّر المعنى حتى تسلم له القافية ، وهذا عيب في الشعر . فيجب أن تكون العاطفة هي التي توحى بالقافية ، لا أن القافية توحى بالعاطفة . وبعض المبتدئين بالشعر يتصيدون الكلمات من المعاجم التي تساعد على القافية ، ثم يصوغون المعاني وفق هذه الكلمات . فإذا شدا تبين له سخف هذا الموقف ، وأن المعنى يجب أن يكون هو الذي يوحى بالقافية .

لذلك نرى الشعر الأول ثقيلًا مضطربًا ، على حين نجد النوع الثاني سهلاً متعمقًا متمشيًا مع المعنى .

وحكى بعضهم أنه رأى في مذكرات شاعر مبتدئ كلمات انتزعها من المعاجم ليؤلف منها قافية واحدة ، ويحشر لها معاني تناسبها ، فنشأت عن ذلك الهوة السحيقة بين بيت وبيت .

القسم الرابع — الشعر التعليمي

والشعر التعليمي ليس شعراً مثالياً لأنه خلا تقريباً من قوة العاطفة . وهو يجمع بين أوصاف الشعر وأوصاف النثر ، ولذلك يجب أن يكون منطقيًا ، وأن يكون واضحاً ، لأنه يعلم حقائق معينة ، فيجب أن يكون صريحاً واضحاً قابلاً للفهم بسرعة . ومن الناحية الشعرية ، يجب أن لا يخلو من الجمال الفني ، وأن يُشعر القارئ بشيء من اللذة والاستمتاع . ويجب أن يستجيب للعقائبات الغنائية ، وهو عادة لا يخلو من الرمز والابتناء ، والتلميح . فالمعنى عادة يُعبر عنه تحت غطاء من الاستعارة . والأسلوب مليء بالتركيز والمعجمات الخاطفة .

القسم الخامس — شعر الطبيعة

ونعني به الشعر الذى موضوعه عالم الطبيعة . فالطبيعة صالحة لكل الصلاحية لأن تكون موضوعا للشعر . وبعض الشعراء قد بنوا شهرتهم على تفنن فى شعر الطبيعة كالصنوبرى وبعض شعر البحترى وبعض شعراء الأندلس .

وشعراء الطبيعة يختلفون اختلافاً كبيراً فى طريقة التناول ، فالطبيعة يمكن أن تُتناول بالطريقة الواقعية فتوصف المناظر كما هى فى الحياة — أو بالطريقة المثالية الكلاية وهى تقتضى تكميل ما فى الطبيعة بواسطة الخيال — والطريقة الفلسفية وهى طريقة الذين يتفكرون فى الطبيعة ويجعلونها ميداناً لتأملاتهم ويبيّنون أهميتها الباطنية ويعرضونها كتمبير عن النقل أو الروح أو كحجاب ظاهرى تلوح من خلاله حقائق غير منظورة كقصيدة ابن سينا فى النفس :

عجبت إليك من الخل الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمتع

وكقصيدة ابن الشبل البغدادى :

بربك أيها الفلك المدار أقصد ذا المسير أم اضطرار

والشاعر فى تناول الطبيعة ليس مُلزماً بنوع شعرى واحد ؛ قد يتناولها فى الشعر القصصى أو الشعر التمثيلى وقد يتناولها فى الشعر الغنائى ، فإن الطبيعة حين تجتذب انتباه الشاعر تثير فيه روحاً من التقدير يتحوّل إلى حب ، ولذلك يتناولها فى شعر غنائى لأنه هو الذى يعبّر عن الحب .

والشاعر الغنائى عادة شاعر تلميح وإيماء بطبيعة صنعته ، ولذلك يعيش شاعر الطبيعة فى عالم من الإيماء والتلميح . وللطبيعة خاصة غريبة فهى تخاطب فى لغة من الرموز والاستعارات والإيماءات ، وما يتعلمه منها الشاعر ينقله إلى الآخرين بنفس اللغة ، فهى لغة لا تكون وافية صريحة ولا كاملة مفصلة .

وبما يؤسف له أن شعراء الطبيعة في الأدب العربي عُتُوا بالاستعارات والتشبيهات أكثر مما عُنُوا بروح الطبيعة . والطريقة المثلى في شعر الطبيعة أن يشرىها الشاعر ثم يبرزها إلى الناس كما شربها أو أن يفنى فيها فيغنى لها وبها ، فخرج شعرهم فيها أشبه ما يكون بالألعاب البهلوانية . فمن النوع الجيد مثلاً وصف أبي تمام للربيع :

دنيا معاش للورى حتى إذا جاء الربيع فإنما هى منظر

ومن النوع البهلوانى :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على القناب بالبرد
وشعر الطبيعة إما أن يهمل الإنسان إهمالاً تاماً ويتكلم في مناظر الطبيعة ذاتها ، وإما أن يتناول الطبيعة كمرسح للأشياء الإنسانية ، فالأول هو شعر الطبيعة الخالص ، والثانى هو شعر الطبيعة المركب ، والشاعر الطبعى الخالص إما أن يتناول الطبيعة تناولاً موضوعياً أو تناولاً ذاتياً . وفى تناول الموضوعى يجب أن يُخفى الشاعر نفسه تماماً ويدع الطبيعة تتكلم عن نفسها ، فهى تتكلم عن نفسها وتخطب الشاعر ، ولذلك يجب أن يكون الأسلوب مزيجاً من العرض الصادق والوصف الصحيح ، فإذا تناول الطبيعة تناولاً ذاتياً فإنه ينظر إلى مناظرها من صخور وسحب وأزهار وطيور ، كما لو كانت تكون عالماً خاصاً . وهنا لا يلزم أن يُخفى الشاعر شخصه بل يصح أن يجعل هذه المخلوقات تابعة لأحوال مواسية له فى آلامه كالذى قالوا فى شجو الحمام ، فإذا كان الشاعر مثالياً فإنه يمرضها فى ضوء وجوه ليس لها حقيقة فى الخارج بل هما مستمدان من ذاته ، فإذا كان فيلسوفاً يُمدّها بلغة فلسفية رمزية لحقيقة خلفها ، أما الشاعر الذى يتناول الطبيعة تناولاً ذاتياً فإنه يتحول بسهولة إلى الشعر الذى يتناولها كمرسح للإنسانية ، فتكون الطبيعة خاضعة للإنسان وتابعة له ، وتكون مصدراً للتصوير والمقارنة

والتشبيه ، ولذلك يكون محيطه أضيق من شعر الطبيعة الخالص .

فثلاً قول الشاعر :

وليلة من الليالي العُزِّ
قابلت فيها بدرها بيدري
لم تك غير شفق وفجر
حق تقضت وهي بكر الدهر

فهذا شعر في الطبيعة في وصف الليل ، وهو شعر ذاتي عبّر فيه الشاعر عن
شموه ، وهو صادق التعبير .

وقول ابن المعتز :

يارب ليل صحر كله مفتضح البدر عليل النسيم
تلتقط الأنفاس برد الندى به قهديه لحرّ الهموم
لبست فيه بالتذاذ الهوى ولذة الراح ثياب النعم

شعر في قصر الليل أيضاً ، ولكنه متكلف قد تصنع فيه أنواع البديع
كقابلة برد الندى بحرّ الهموم وعنى فيه بالتشبيهات أكثر مما عنى بشموه بالليل .
ويقول الشاعر في وصف الخليل :

ونفكر يوم الروع ألوان خيلنا من الطمن حتى نحسب الجفون أشقرا
فليس بمعروف لنا أن نردّها صحاحاً ولا مستفكر أن تُعقرا

وصف يدل على الصدق والتجربة الذاتية الحقة .

وقول آخر في وصف الفرس : « حسن القد ، أصيل الخلد ، يسبق الطرف
ويستغرق الوصف » .

يقروّه القارئ فيشعر بأنه عنى بالوصف وسبك اللفظ أكثر مما عنى بشموه

وكذلك قول رجل لبعض النخاسين اشترى فرساً جيّد القميص ، حسن
النصوص ، وثيق القصب ، نقي المصب ، يشير بأذنيه ، ويندس^(١) برجليه ، كأنه
موج فى لجة أو سبيل فى حدور ، إن عطف جار ، وإن أرسل طار ، وإن كُلف
المسير أمن وسار ، إن حُس صفن ، وإن استوقف فطن ... فهذا لعب بالألفاظ
أكثر منه صدقاً فى التعبير .

القسم السادس — شعر الإنسانية

والإنسانية واسعة غير محدودة ومتنوعة الجوانب إلى حد أن الشعر كله
يصح أن يكون شعراً إنسانياً إذا استثنينا شعر الطبيعة الخالص . وهذا الشعر
الإنسانى إما أن يكون مقدراً لعظمة الإنسان مقراً بحلاله وسمو شأنه ، وإما أن
يكون شعراً هائلياً ينظر للإنسان بالازدراء والانتقاص كشعر اللزوميات . فالنوع
الأول يجب أن يكون أسلوبه مليئاً بالتقديس والإجلال وأن يكون خالياً من
اليأس والهجاء ، ويجب أن يكون معبراً عن الصدق والحق ملتزماً لما خالياً من
الصنعة البلاغية والتزييق الزائد ، بعيداً عن التكلف والغموض .

وأما نظرة الشاعر الهجائى فختلفة تماماً فهو يذم ، ولا يكتفى الشاعر بذلك
بل ينشد مثلاً علياً يصفها ويفضلها على ما يهجو .

وعاطفة الهجاء إما أن تكون بغضاً أو عدم رضى أو احتقاراً ، فالهجاء الذى
يقتصر على عدم الرضى لا يرتفع إلى مستوى شمرى عال ... إلا بصعوبة ، لأن عدم
الرضا سهل بسيط ، وقد يقود عدم الرضا إلى الاحتقار وهو المصدر الأساسى
للهجاء . ويوجد الاحتقار حين يشعر الشاعر بسموه على المهجو وارتفاعه عنه
وإذ ذاك ينتج الهجاء . وقد يكون احتقار الشاعر للمهجو ممزوجاً بالراء الحاله وعطفه
عليه . وهذا الشهور ينتج السخرية ، فإذا خلا الشاعر من هذا المطف وكان

(١) أى يضرب .

إحساسه بسموّه الشخصى عظيماً فإن مجامع سيكون شديداً واحتقاره يكون بالغاً ، فلا تكفى إذن العكاهة بل لابد من اللذع القاسى كالذى كان بين جرير والفرزدق . والشعر الهجائى الناتج عن البغض ينشأ عن الشعور بالكراهية للأفراد ، وهم غالباً المعاصرون ، وبغضه لم يما أن يكون ناشئاً عن عدم رضا عن أخلاقهم أو احتقاراً لقدرهم .

والشعر الإنسانى إما أن يكون واقعياً أو مثالياً . فالواقعى هو محاولة عرض الشخصيات والحوادث للرجال والنساء كما هى بالضبط بلا تحسين أو تبديل . والمثالى محاولة عرض هذه الأشياء بعد التحسين والتضييق ، ومحاولة الواقعى لا تكون ناجحة إلا إلى حد محدود ، فإنه لا يستطيع أن يحرّر نفسه ويخلص للعمل الفنى من تنظيم الأشياء تنظيماً كالياً . والشاعر الواقعى يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعية كافٍ لأن يكون موضوعاً للشعر . أما الشاعر المثالى فلا يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعة كافٍ لأن يكون موضوعاً للشعر بل هو مجرد مادة فإنه يدخل عليها التحسين والتغيير والتبديل ، وهو يفعل ذلك إما بالمبالغة أو بالتغيير أو بالإشعاع . فالمبالغة أن يجعل الشاعر الحسن أحسن والقببح أنجح . ويجعل الجميل أجمل ، وإذا وصف صموبة بالغ فيها بالغ في فضل الناس في التغلب عليها . . وأما التغيير فنحنى به تغيير الشاعر لنماذج التى ينظم فيها شعره حتى تصبح ملائمةً لفسكره — ونعنى بالإشعاع أن يشعّ على الأشياء ضوءاً وسحرأ وجاذبية من نفسه ليست لها فى الواقع . والحيط التعبيرى للشاعر المثالى أوسع من الحيط الذى للشاعر الواقعى ، فهو يتمتع بحرية الخلق فيخلق الشخصيات ويخلق الذوق ويكون أسلوبه تبعاً لذلك حرأ واسعاً غير محدود .

والشعر الإنسانى . إما أن يكون شعرأ انتخابياً ، أو شعرأ هالمياً . فالانتخابى هو الذى يعتقد الشاعر فيه أن طبقات معينة من الناس والأعمال هى التى تستحق التناول الشعرى ، وفى تاريخ الأدب كان الشعر الانتخابى دائماً هو شعر المصور

الماضية ، كالذى يروى عن المنبى ، إذ ترفع عن مدح الصاحب ابن عباد معتقداً
أن أقل من يصح أن يمدحه هو ابن العمد . فكيف بمن دونه كالصاحب
ابن عباد ؟

أما الشعر العالمى : فهو الذى يرى أن الطبيعة الإنسانية فى كل زمان ، وفى
كل مكان ، ومن أى طبقة كانت تستحق أن يتناولها الشاعر ، وفى التاريخ كان
شعر الحركات الثورية هو الشعر المثالى ، فهو يعارض العصور الماضية ، ويروم
هدم تقاليدها .

ويرى الشاعر المثالى أن الطبيعة الإنسانية تكاد تكون متقاربة بين الأفراد ؛
والفروق التى بينهم فروق عرضية أكثر منها جوهرية . بل إنه يرى الإنسان
الكبير فى الصغير ، والأمير فى الحقير ؛ ولذلك لا يرفع عن أن يحلل شخصية
صغيرة لأنه يرى فيها « الإنسان » على أى حال كان . وشأن هذا شأن تاريخ
مؤلفى الروايات ، فقد كانوا فى العصور الماضية لا يتكلمون إلا عن القصور ومن
فيها ، والعطاء والأشراف ومن يماثلهم ، ولم يكونوا يعرضون للكوخ ومن
يسكنه إلا لإسحاك العطاء أو السخرية بهم ؛ ثم انتقلوا إلى فهم أن كل شئ يصح
أن يكون موضوعاً للأدب ، وموضوعاً للقصة ؛ فالكوخ الحقير كالعصر الكبير ؛
والقلاع الصغيرة يصح أن يكون موضوعاً للقصة كالأمير الكبير .

الصنعة الشعرية

تشمل الصنعة الشعرية الوزن والقافية : والأسلوب الشعرى :

فالوزن فى الشعر العربى هو ما يسمى بالبحور : ونظام المقاطع وتتابعها .
وترتيبها : هو ما يسمى بالتفاعيل . والوزن كاتلنا علاقة كبيرة بالموضوع ؛ فن
الموضوعات ما يناسبه البحر الطويل ، ومنها ما يناسبه البحر الخفيف وهكذا .

أما القافية فعامل عظيم في الشعر : فهي تزيد في موسيقاه : ولذلك تزيد في اللذة منه .

وقد أفرط بعضهم في القيود في القافية ، فكان من ذلك لزوم ما لا يلزم : كما فعل أبو العلاء في كتابه اللزوميات :

وقد مال المصريون تبعاً للفربيين إلى التحرر من القافية الواحدة : لتوسيعهم في الشعر غير المقي . أما الأسلوب الشعري . فهو الصفات الكلامية التي تجعله قوياً ، أوديقاً عاطفياً ، أو جليلاً .

والفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر . أن في أسلوب الشعر قوة غامضة لبعض الكلمات وبعض التركيب تنتج هذه القوة من اجتماعها أو جرمها فتسبب استثارة الخيال : ونفذ إلى صميم القلب . ولأسلوب الشعر السحر الطبيعي الذي يرجع إلى الوحي الأسامي وإلى قوة الصياغة التي تعبر بها اللمة عن معاني وراء المعاني الاصطلاحية اللغوية . وبما أن أسلوب الشعر أسلوب رمز وإيماء فيجب مراعاتها ، ويجب دراسة أصولها ودراسة قيمتها الجمالية .

وفي دراستنا للشعر قد تناول ديوان شاعر منفرد فنحلل شعره . ونفحص مميزاته البارزة في لغته ، وأن نتتبع العناصر التي يستمد منها فكره ، ونزد أسلوبه إلى مصادره ، وأن ندرس علاقته بروح عصره وحركاته ؛ ثم بعد ذلك قد ننقل منه إلى الشعراء الآخرين في عصره . . متخذين شعره أساساً للمقارنة بينه وبينهم نقطة نقطة .

وقد نقوم بدراسة تاريخية لمجموعة كبيرة من الشعر ، كالشعر الجاهلي متابعين مذهبه وجزره ، وتأثيره من عصر إلى عصر ، وقيام المدارس والطرق والتقاليد وسقوطها . ملاحظين كل تغير هام في الموضوع والروح والأسلوب . . وباحثين عن شرح هذا التغير في القوة المبدئية لرجال معينين ، وفي الظروف التي ساعدت على شهرتهم ، أو عدها ، وفي الميول العظمى للحياة والفكر في العالم الخارجي .

وقد نضيق دراستنا من ناحية ، ونوسها من ناحية أخرى . فثدعى بتاريخ نوع شعري كبير واحد كالغزل والرائاء ، وخلال ذلك ندرس مراحل الشعر في هذه الناحية ، ونطوره ونغيره في الآداب المختلفة ، والأزمنة المختلفة . وقد نختار موضوعاً معيناً مثل شعر الطبيعة ، ونجعله أساساً لدراسة تمتد وتفرع إلى نواحي مختلفة ، ونصل بنقط كثيرة مع دراسة تطور الأدب على العموم .

ولكن كيف نقدر الشعر ؟ نبدأ بالتحذير من أننا مهما تعمقنا في دراستنا ومهما توسعنا ودققنا في معرفتنا بتطور الشعر وصنفته ، ومهما انهمكنا في مشاكل التاريخ والنقد . فيجب أن لا ننسى أن غرضنا الرئيسى من الشعر يجب أن يكون الاستمتاع بالشعر كسحر ، وبالشعر لأجل الشعر ، وبعبارة أخرى نستمتع به كشئ من الجلال ملئ بالمعاني من لم قدره يشعرون بها ، وقلب يفقهون به . . . ومن ثم فتنمية القدرة على التقدير الشعري أهم من كل الدراسات العلمية .

وأحسن ملحوظة يمكن أن يقال في هذا الأمر أنه في تقديرنا الشعر يجب أن نتذكر دائماً أن الشاعر يخاطب مباشرة الشاعر التى فى نفوسنا ، وأن استمتاعنا الحقيقي بالشعر يتوقف على حدة إدراكنا الخيالى ، واستجابتنا للعاطفة الشعرية . ومعنى هذا أن أية قصيدة لا يمكن أن نفهمها وأن نتمسكها إلا بمران طويل من جانبنا القوي التى سببت إنشاء القصيدة .

ومن العبث أن نتحدث إلى أولئك الذين ولدوا بدون حاسة شعرية ، كما لا نأمل أن نمتع بالموسيقى الذين فقدوا الحاسة الموسيقية .

ونضيف إلى ذلك أننا فى قراءتنا للشعر يجب أن لا نقتصر على قراءته سرّاً بل يجب أن نلتفت به بحيث نسمعه ، فإن قراءته سرّاً تضعيغ أغلب جماله وسحره الذين يوجدان فى الصوت وخاصة فى موسيقى الوزن ، لأن الشعر كلام موسيقى ، ولذلك يدين بكثير من جماله وسحره وقدرته الغريبة على استثارة العواطف ، لجمال اللفظ ولأنشائه المتنوعة فى الوزن والقافية ، ولذلك فقيمتها الكاملة لا يمكن

أن تقدر إلا إذا خاطبنا العواطف من خلال الأذن أيضاً ، فيجب أن نمرّن الأذن بقراءة الشعر بصوت مرتفع .

هذه هي اللامعة في الشعر . . أما اللامعة في النثر فتكون بحسب أقسامه .
وبما يؤسف له أن كثيراً من المحاولات بذلت في تقسيم الشعر سواء في ذلك علماء الشرق وعلماء الغرب ونسكهم لم يعنوا هذه العناية في تقسيم النثر . ولا بد لنا من تقسيمه لنعرف ما يلائم كل قسم ، وهو في الغالب إما خطابة أو دراسة أو تاريخ وسيرة أو مقالة أو قصص تمثيلي نثرى أو رواية أو صحافة ، فلتبين اللامعة في كل نوع . فالخطابة هي الحديث المنطوق تميزاً لها عن الحديث المكتوب ، وهي الصورة البدائية للنفس صحبت الإنسان من قديم ، ولها صورتان رئيسيتان : هما الخطابة المدنية والخطابة الدينية .

فالأولى قد تكون سياسية أو قضائية أو نحو ذلك ، والثانية أكثر ما نستعمل في النعظ . ومن أهم سمات الخطابة على العموم البلاغة . والفنون البلاغية تدخل جميع صور الأدب ولكن حاجة الخطابة إليها أكثر .

وفي الخطابة شيء كثير يجانب التعبير اللفظي كالأشارات والنبرات والإيماءات والحيل . وكل هذه الأشياء لا قيمة لها كبيرة في أنواع الأدب الأخرى . ومن أجل هذا نرى أن كثيراً من الخطب تفقد قيمتها إذا قرئت لأنها خلت من هذه الأشياء . أما الخطابة الدينية فيدفعها إلى التزام البلاغة الجلال لأن موضوعها الأساسى هو العلاقة بين الله والإنسان ، فهذه العلاقة تدفع الخطيب إلى البساطة والوضوح أو الفخامة والنسamy . وثانياً تحتاج إلى يقين الخطيب ، إذ يتكلم الواعظ تحت شعور خاص من اليقين وعدم الشك ، وهذان يقودانه إلى استعمال البلاغة ؛ فإنه إذا أحس بأن ما يتكلم فيه حقائق لا شك فيها دعاه ذلك إلى تأكيدها والمبالغة في إثباتها فيستعمل البلاغة . وثالثاً ما تستتبعه عادة من الحث والتعريض فإنه إذا استحشهم دفعه ذلك إلى استعمال كل فنون البلاغة . وقال بعضهم : إنه

إذا قلت البلاغة سواء في الخطابة الدينية أو المدنية كانت الخطابة أفضل لأنها إذا تجردت من البلاغة اعتمد الخطيب على عرض الحقائق كما هي .

أما الدراسة فنحن بها دراسة الأدب والأديب ، فالكتاب الكبير يولد من عقل مؤلفه وقابه ، فإن الأديب قد وضع نفسه في صفحاته وهو مستمد من حياته ومتولد من ذاتيته . فلنبدأ بأن نبحث عن الأديب الذي يبدو في الكتاب ، ويجب أن يكون غرضنا الأول تأسيس علاقات شخصية مع كتبنا بطريقة بسيطة مباشرة إنسانية ، ويجب أن نقرأ الكتاب لا على أننا علماء بل على أننا مستفيدون ولنكن قراء مجيدين . ولا نكون كذلك إلا إذا أسننا قراءتنا على أساس الصداقة الوثيقة بيننا وبين المؤلف ، والكتاب العظيم ترجع عظمته إلى عظمة الشخصية التي أنتجته ، إذ كان ما نسميه العبقرية ليس إلا اسماً آخر لصفاء الطبيعة وصدقها وابتكارها . والكتاب العظيم يتطلب قراءة عميقة وفهماً لشخصية المؤلف وربط الصلة به وبعبقريته ، فإن ذلك يجعلنا نرى بعينه ونشعر بشعوره .

مبدأ الصدق : ويتصل بهذا شيء يحتاج إلى اهتمام خاص وهو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة ولصدق الأشياء كما يراها هو لا كما يراها غيره ، وقد كان أفلاطون أول من أعلن ذلك .

قال ألقرد دى موسيه رداً على من يلومه في العشق : إنه أنا الذي عشق . وهي جملة تحتوي على معان كثيرة ، أى أنه هو الذي يتذوق العشق وأنه يعشق بشعوره لا بشعور غيره وأنه هو المسئول عن ذلك . والأديب الحق هو الذي يتكلم بعمرارة عن نفسه وعن شعوره وتجارب ، وربما نجد أديباً أقوى في الطبيعة وأوسع ثقافة وأكمل في الفن ولكنه أقل صراحة فتأني أعماله أقل من الأول ، وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عمل حق ، وميزة التجديد التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة ولكنها في الصدق ، وهو مبدأ يجب

أن لا ينسأ طالب الأدب قط ، وسواء كانت تجارب الأديب صغيرة أو كبيرة فيجب أن تكون هي محور أدبه وأن يهتم بها وأن يصف بصدق وأمانة ما عاشه وما رآه وما اشتراك فيه وأحسن به ، وقد يهمل المتعلم هذه الحقيقة لما يرى من كتب كثيرة وأتجة خلت من الصدق ، ولكن الحق أن قيمة الأدب هي في مقدار صدقه .

ولسنا ندعى أن الصدق هو الفضيلة التي يقوفاها الأخلاقيون ، وإنما نعني بالصدق مطابقة الكلام لتجارب الشخص ولو كانت رذيلة . فأبو نواس حين يتكلم في تجاربه في الحر ومدحها وفي الغزل بالمذكر صادق مخلص لأنه يعتبر عن تجاربه الشخصية ، ولو كان الموضوع غير مستساغ في الخلق ، والسكير العربي حين يتكلم عن الفضائل ومدح الفضيلة وذم الرذيلة كاذب لأنه لا يعبر عن تجاربه الشخصية ولو كان يدعو إلى فضيلة ، وبعض الصوفية إذا قلدوا أبا نواس ومسلم بن الوليد فشمروا في الحر وغزل المذكر كاذبون لأنهم لم يعبروا عن تجاربهم الشخصية .

وهي الجملة يجب دراسة المؤلف دراسة عميقة ، ولدراسته طريقتان : الطريقة الزمنية والطريقة للقارنة ، فالطريقة الأولى دراسة المؤلف من حيث يثقه وعوامل تأثيرها فيه ونتائجها عنده . والطريقة الثانية مقارنة الأديب بغيره من الأدباء المعاصرين له والسابقين عليه وخاصة في الموضوعات التي امتاز بها الأديب . ويجب أن نفرق تفريقاً تاماً بين القارئ العادي للكتاب وبين متعلم الأدب ، فالأول لا يستمتع بما يقرأ والثاني يستمتع ، والأول يقرأ بطريقة اختيارية مطلقة لا تخضع لشروط ، والثاني يقرأ قراءة منظمة وفق نظام معين أو خطة خاصة . وما دنا نأخذ ببساطة كتاباً من هنا وكتاباً من هناك حسب الصدفة أو كما توحى الرغبة الطارئة فإننا نكون مجرد قراء ، أما إذا أدخلنا النظام في قراءتنا فإننا نكون متعلمي أدب .

فطريقنا الطبيعي أن ندرس بعق الكتب ، وننتقل إلى دراسة المؤلفين ، ونؤسس علاقات شخصية معهم في علمهم الأدبي ، ونذكر عبقرية الأدب في مجموعها وتنوعها . قد نبدأ بناحية خاصة من نواحي الأدب ، ولكننا نتوسع بعد ذلك في جميع أعماله فنرى أنها وحدة ، والطريقة الزمنية أيضاً تتطلب أن نعرف أعمال المؤلف وترتيبها في الوجود . هذا الترتيب يضيء لنا حياته الباطنة ، وكيف نتصورها ، ولذلك كان ترتيب الدواوين بحسب تطور الشاعر . خيراً من ترتيب الديوان على حسب حروف المعاء .

أما الطريقة الأخرى فتقارن بين الرجل ونفسه وبين الرجل ومعاصريه ، وبين الرجل ومن كتبوا في مثل أدبه .

وعلى الجملة فيجب أن نقارن بينه وبين الرجال الذين عملوا في ميدانه وعالجوا نفس الموضوعات التي عالجها ، ومارسوا نفس المسائل التي مارسها ، وكتبوا تحت نفس الظروف التي كتب فيها ، أو الذين بينهم وبينه في أذهانتنا أي سبب آخر . أما دراسات السير فتفيدنا فائدة جليلة في الأدب ، فحين يستثار اهتمامنا بكتابة أي مؤلف كبير سنزداد رغبة في أن نعرف شيئاً عن الرجل نفسه ، وسيكشف لنا عمله نفسه ، وسنكون مشتاقين إلى أن نراه في الأوساط الاجتماعية التي يعيش فيها وفي علاقته اليومية مع رفاقه ، وأن نعرف أهم العوامل في تاريخه الخارجي ، وفي آماله وجهاده ونجاحه ، وإخفاقه ، والصلة بين كتبه وهذه البيئة الخارجية والداخلية . والطريقة التي بها كتبت هذه الكتب ، والظروف التي كتبت فيها ، مقتصرين على ما يفيدنا في تنمية ثقافتنا الأدبية ، وهذا التحديد مهم جداً . وبعض الأدباء يكتب أحياناً تافهة فارغة لا تفيدنا في دراسة أدبه ، كما فعل فرويد في كتابته عن « كارليل » فقد ملأ كتابه بأحواله الشخصية ، وعلاقته الزوجية مما لا يفيد كثيراً في دراسة أدبه .

إنما نهتم بالمسائل الأساسية المكونة لبعقرية الأديب لأن مبدأنا في دراسة

الأديب أن يعنى القارئ عناية تامة بروح المؤلف ، وبالتعمق فى القوى الحيوية لشخصيته .

وفى دراساتها للأديب دراسة جيدة تخيل أينما أننا نرسم صورة واضحة للأديب تلقى ضوءاً كبيراً على أدبه .

هذا فضلاً عن أن سيرة الأديب فى حد ذاتها لذيذة ، ومن الأسف أن دراسة الأديب فى الأدب العربى قاصرة ينقصها العمق والتحليل ، وذلك كالسير التى يعرضها الأغاني وابن قتيبة وأمثالهما . ثم يجب أن نربى فى أنفسنا روح العطف على المؤلف الذى ندرسه ، ولسنا نلزم المدارس أن يحب الأديب المدرس لأن كل قارئ له مزاجه الخاص وقد لا يتفق مزاجه مع مزاج الأديب الذى يدرسه ، وقد ندرك عظمة الأديب ولكننا لا نستطيع أن نصادقه ، بل قد تكون علاقتنا معه علاقة كره صريح ؛ كل الذى يجب أن نفعله حينئذ أن نكون حريصين ، فلا يظنى علينا كرهنا فى الأحكام القاسية عليهم ، كما يجب أن يكون ذهننا مرناً ، ونظرتنا إلى الأدباء واسعة سمحة .

وقد تنقلب علاقة الكره إذا نحن تعمقنا فى دراسة الأديب إلى علاقة عطف ومحبة .

ثم تأتى بعد ذلك طريقة المقارنة فى الأدب ، فكل من ينتقل من أدب أمة أو عصرها إلى أدب أمة أخرى أو عصرها سيدهشه التفسير فى الجو الفكرى والخلقى ، ومهمة المدارس حين يقوم بدراساته فى هذه الآفاق الواسعة أن يلاحظ بدقة هذه الاختلافات الأساسية ، وبذلك يمكن التعبير عن المسائل العظوى للأدب من الحب والبغض ، والغيرة والأمل ، وأفراح الناس وأحزانهم ، ومشاكل الحياة كيف عبر عنها فى الأمم المختلفة ، والعصور المختلفة ، وسيلاحظ المدارس أن موضوعاً واحداً عبر عنه عند قوم وفى عصر معين بتعبيرات خاصة ، وعبر عنه عند قوم آخرين أو فى عصر آخر بتعبيرات مغايرة ، وسيلاحظ أيضاً أنه إذا عبرت

أقوام مختلفة عن موضوع واحد ، كان الفرق في المزاج والنفسية ، وبذلك يستطيع أن يتتبع تاريخ التحول والتغير للصور الأدبية العظمى ، والشعر الغنائى ، والقصة التمثيلية وهكذا .

والاقتصار على دراسة كاتب واحد بمفرده يضيق أفقنا ، أما إذا درسناه في ضوء دراسة أمته ، ودرسنا أمته في ضوء أمة أخرى فإنه بذلك يكون أوسع أفقاً ، فالأدب العربى يتضح تمام الوضوح إذا ما قارناه مثلاً بالأدب القارسى ، وكيف تأثر كل أدب منهما بالآخر ، وكيف تطور النثر العربى بعد هذا الامتزاج أو الشعر العربى في العصور المختلفة .

ثم تأتى بعد ذلك دراسة الأدب من ناحية الصنعة الأدبية ، فإن هذه الصنعة تمدنا بنوع من المتعة الفكرية والعاطفية ، كما تعطينا متعة بقايلها الذى تصاغ فيه ، ذلك لأن الأدب فن جميل ، وهو — كمثل فن جميل — له قوانينه وشروطه فى الصنعة ، وكل ما يتعلق بالصنعة الأدبية كالسجع ، وأنواع البديع الأخرى يستمد متعته من ذاته ، فقد نكتفى بها كما هى موجودة فنستمتع بها ، واسكن إذا تتبعنا مؤلفها ومن أين أخذ صنعته ، ودرسنا كيف يصنع عمله الأدبى ولاحظنا خطواته وفحصنا الوسائل التى حقق بها نتائجها كانت متعتنا أكبر ، إذ بذلك يمكننا أن نحكم على هذه الصنعة من نواحى مزاياها وقوتها وضعفها ، ثم يقودنا هذا بعد ذلك إلى أن نبحث فى مبادئ هذا الفن وقيمة الصنعة التى ظهرت فيه .

وهكذا نجد أن كثيراً من الأشياء التى تبدو للشارى العادى ذات أهمية عادية يستجلب الانتباه ويثير اللذة .

وهذا يسلنا إلى دراسة الأسلوب من حيث صنعته ، وقد درسناها أولاً من ناحية شخصية الكاتب ، وثانياً من الناحية التاريخية ، وهذه هى الثالثة أعنى من ناحية الصنعة فى الأسلوب .

وقد وضع لنا الخبيرون من علماء البلاغة القواعد التي يجب اتباعها لتكوين أسلوب جيد ، وهناك العناصر الفكرية ، وهي الصحة الناتجة من الاستعمال الصحيح للكلمات والوضوح الذي ينتج من الوضع الصحيح لها ، وتكوين الجمل ومراعاة مقتضى الحال ، وهناك العناصر العاطفية ، وهي القوة والجدة والإيماء ، وهناك العناصر الجمالية من الموسيقى والروعة والسحر التي تجعل الأسلوب لذة بصرف النظر عن الفكرة والعاطفة . وكل هذه الأشياء قد اداقها علماء البلاغة ودرسوها درساً متقناً .

وهناك مسألة هامة ، وهي أن دراسة الصنعة الأدبية متميزة عن دراسة الأدب من نواحيه الشخصية والتاريخية . فإذا كان الأدب يمكن أن يتخذ هو نفسه موضوعاً للدراسة والتحليل ، فإنه يمكن أن تدرس الصنعة الأدبية من جهة الملمعة .



أما المقالة (Essey) فمن أهم صور النثر الأدبي وأمتها ، وهي إنشاء نثرى قصير كامل يتناول موضوعاً واحداً غالباً كتبت بطريقة لا تخضع لنظام معين ، بل تكتب حسب هوى الكاتب ، ولذلك تسمح لشخصيته بالظهور . والمقالة النموذجية تكون قصيرة ، ولكن القصير ليس صفة ضرورية ، فقد تكون المقالة طويلة . والسر الأعظم فيها هي أنها لا تخضع لنظام معين كما قلنا أو صورة محدودة في كتابتها بل تتبع هوى الكاتب وذوقه . ويجب أن تكون لديه الأناية أو الذاتية كما سميناها . فالمقالة ليست إلا تعبيراً عن النفس وتغلباً عنها فهي في النثر تشبه النوع الغنائى في الشعر ، ولذلك كان كاتب المقالة واسع التفكير أكثر من أى كاتب آخر ، فله حرية واسعة غير محدودة في أسلوبه . ومن الصعب أن تجد موضوعاً ليس صالحاً لأن يتناوله كاتب المقالة ، وكثيراً ما يطلق اسم مقالة على نوع من الكتابة ليس له من ميزات المقالة إلا قصره كعوض رسائل الجاحظ

فإنها قطع قصيرة من التاريخ أو السيرة أو الدراسات . ومن أنواع المقالات المقالة النقدية ، وهذه المقالة ينظمها دافعان أحدهما ضعيف وهو كتابة السيرة ، والثاني قوى وهو الرغبة فى الوزن والتقدير ، والمقالة النقدية شروط :

١ — أن تكون محدودة واحدة الموضوع . فإن قصرها لا يسمح لكتابتها بالتخطيط والخروج عن الموضوع والكلام المبهم عن الرجال وأعمالهم ، أو عرض المشاكل دون محاولة حلها . وليس يستطيع أحد أن يكتب فى اختصار إلا إذا كانت أحكامه محدودة يستطيع أن يعبر عنها بوضوح .

٢ — ويجب أن يكون الناقد متعاطفاً مع من ينتسده فيتجاهل أحقادهم وحزازاته ، وأن يسمح بأقصى ما يستطيع بالدافع الطيب والخلق السامى ، وأن يسعى جهده فى أن يحب من يكتب عنه .

٣ — ويجب عليه أن يكتب طبقاً لمبادئ لا لجرد الهوى . فالنقد الأدبى الذى يعليه الهوى الشخصى والكراهة الذاتى هو نوع وضع من النقد . فعلى الناقد أن يكون عالماً بالمثل العليا فى الفكرة والعاطفة والأسلوب قبل أن يتعرض بالنقد لأى فكرة أو عاطفة أو أسلوب

٤ — وعلى الناقد أن يكون عادلاً تمام العدل ، واسع الصدر أمام التجديد . والتجديد ليس ضرورياً أن يكون استكشافاً لمعنى جديد ، بل هو أيضاً تعبير صادق عن ذاتية الكاتب وشخصيته ، فعلى الناقد أن يعترف بهذه الشخصية الخاصة .

القصة التمثيلية النثرية

وهى تكون نوعاً من الإنشاء الأدبى لا يمكننا أن نغفله ، والغالب أن تكون هذه القصة هزلية ، وإذا ذلك يكون هناك ترابط طبعى بين الأسلوب الفكاهى للحياة وبين النثر ؛ فنظرة الكاتب التمثيلى الهزلى إلى الحياة فى العادة نظرة سخرية

ولذع وقد ، وهو ينجح أتم النجاح إذا جعل شخصياته تعبر عن نفسها بنفس الكلام المعتاد لها ، ولكن هذا الكلام المعتاد يجب أن يكتب كتابة أدبية ، وبعبارة أخرى يجب أن يكون هذا الكلام لا كلام الشخصية وحدها ، بل كلام المؤلف أيضاً . وبذلك توجد المشكلة الأساسية في اختيار الأسلوب اللامع لهذا النوع ، ففي النثر التمثيلي تكون هناك منافسة دائمة بين الواقعية والمثالية ، فالواقعية الخالصة تريد أن تجعل كل شخصية تقول بالضبط ما تقوله في الحياة الواقعية ، ولكن يقلل من شأن هذا أن شخصيات الرواية التمثيلية هي شخصيات مخترعة أى أن مخيلة الكاتب هي التي أنشأتها واخترعتها ، وإذا فني استطاعة الكاتب أن يجعلها تتكلم كما يشاء هو لا كما يتصورها باعتبار أنه خالقها ومخترعها . وهذا التصوير يرجع إلى الشعور الذي يخترع به الكاتب شخصياته ، فإن كان شعوراً هزلياً أمكنه أن يمزج كلام الشخصيات بفكاهته وهزله ، وإن كان هجاء أو نقداً لادياً استطاع أن يجعل كلماته سبباً لسخريته ونقده ولذعه .

والقصص النثرى يعد في عصرنا الحاضر من أهم أنواع الأدب ، وأدباء العالم ينتجون فيه أكثر من إنتاجهم في فروع الأدب الأخرى ، ولا يدانيه نوع آخر في كثرته وانتشاره ، لأن الرواية يقرأها المتعلم وغير المتعلم ، والجاد والكسول ، وهي تثير مشاعر الناس المختلفة أكثر مما يثيرها الشعر وغيره من أنواع الأدب ، ولذلك اتخذ القصص وسيلة من أكبر الوسائل لنشر النظريات الاقتصادية والاجتماعية والدينية .

وإقبال الناس على قراءة القصص والتلذذ منها ونجاح أصحاب النظريات المختلفة في نشر مبادئهم بواسطتها أقام البرهان على قيمة هذا النوع في التعليم ونشر الثقافة . وساعد في انتشاره واتخاذ وسيلة لما ذكرنا سهولته وكثرة تنوعه وأنه غير محكوم حكماً تاماً بالقوانين الفنية التي تحكم أنواع الأدب الأخرى ، فالقصصى يختار أى نوع شاء ، ويعبر عنه أى تعبير يناسب نفسه في سهولة لفظ

وتدقق في القول . وكل مناحى الحياة الإنسانية ، وكل الطبائع البشرية وما يعرض لها من حوادث صالح لأن يكون موضوع قصة . ومن ناحية أخرى الرواية أسهل أنواع الأدب قراءة ، فلا تستخرج من القارئ جهداً كبيراً ، ولا تتطلب إجهاداً في الخيال كما يتطلب الشعر ، ولا إمعاناً في التفكير وإجهاداً للعقل ، كما تتطلب المقالة ، وإنما يتلذذون قراءة القصة كما يتلذذون من أكلة شهية أو منظر جميل . فهي نوع من الجمال الفني يتفيل العقل تحت تأثيره وفي سكرة التلذذ به الفكرة المبثوثة في ثنايا الرواية ، ولذلك كان تأثيرها في قبول العقائد والنظريات كبيراً . وسهولتها وعدم فتيتها وشيوعها وارتباطها بالحوادث المعروضة يفقدها غالباً صفة الخلود ، فكثير من القصص إذا قرئت كان من الصعب على قارئها أن يعيد قراءتها ، ولهذا كانت كتل الروايات التي تظهر في كل فصل تحتفى سريعاً وتحيا حياة قصيرة كحياة الفراش ، ولكن لا بد أن نستثنى من ذلك بعض القصص لصفاتها خاصة كجودة معانيها أو عظمة فنها .

والقصة تقوم بشيئين : أولاً بموضوعها ، وثانياً بالطريقة التي عولج بها الموضوع . ونعني بالموضوع الفكرة التي دارت عليها بالقصة والأشخاص الذين جاء بهم القصص لتمثيل الفكرة وإيضاحها . فمن حيث الموضوع نستطيع أن نقول إن الطبائع الإنسانية وتجاربها وإن كانت تصلح موضوعاً للقصة فإن بعضها يفضل بعضاً . ونحن نقوم بالموضوع بعظم شأنه وقوته على إثارة العاطفة ، فإذا كان موضوع القصة نافعاً قلنا أن تعد الرواية جيدة مهما أسبغ المؤلف عليها من فن . وكل قصة عظيمة كانت كذلك لأنها تحوى غرضاً عظيماً وتهدف إلى مقصد سام . وهي أيضاً كصورة من صور الحياة الإنسانية تعتمد قيمتها على مقدار تصويرها لنوع الحياة . ولكن ليس كل ما كان هاماً من أوجه الحياة الإنسانية يثير اهتمام الناس ، لذلك كان ضرورياً أن نضيف إلى شروط الرواية شرطاً آخر وهو أن يكون موضوعها يثير الاهتمام . ومن أجل هذا كان واجباً على الروائي أن يختار

من البواعث ما كان دافعا قويا للأعمال الإنسانية ومثارا عظيما لمعظمهم ، وأكثر ما يجد الروائي ذلك في الحب . ومن الراجح أن تسعة أعشار الروايات أساسه الحب بين الجنسين ، ولذلك أسباب متنوعة ؛ من ذلك أن عاطفة الحب بين الجنسين تكاد تكون شائعة بين الناس وطبيعية وعامة أكثر من كل العواطف الأخرى ، وهي نستخرج عطف القارئ وتثير اهتمامه أكثر من غيرها ، وليس هناك عاطفة مثلها تؤثر أثرا عميقا في حياة الأفراد ولا عاطفة عاتية عتوها ولا عاطفة يضحي صاحبها في سهولة وعن رضا كما يفعل الحب .

وعاطفة الحب إذا كانت صحيحة غير علييلة وكانت عادية لا شاذة دعت إلى إثارة عواطف الحب ليحترم نفسه كما دعت إلى رقة شعوره وتهذيب نفسه وصيغتها صبغة روحانية . وأما إن كانت عاطفة الحب مريضة أو شاذة غيرت مجرى الشعور الطبيعي وخربت الأخلاق . والحب كذلك ألد العواطف وهو يستخرج من الناس رقة الحب والعطف عليه ، فكل الناس يحبون الحب وهو يثير في الإنسان حب الفن والجمال والرفقة ولا شيء مثله يوسع الخيال . قال شكسبير في أحد أشعاره « إن المجنون والحب والشاعر يتفقون في قوة الخيال » .

والحق أن كل محب يحب أن يكون مجنونا قليلا وشاعرا كثيرا ، ولهذا كان تصوير الحب لعاطفة الحب يتطلب خيالا قويا نشيطا . والحب يقرأ الجمال دائما فيمن يحبه وبلا ما أحبه . وفوق ذلك فالحب عاطفة الشباب ، وما يشعر الإنسان بقوة وشبابه يستخرج منه السرور ، من أجل ذلك كان هذا النوع من الروايات لذيذا سارا كما أن ذكر الشيب والهرم يستثير الألم ويستخرج شعورا بالضعف وأن الحياة أصبحت حزيننة أليلة خاملة . والرواية التي تصف الشباب والحب قد تنعش الهرم وتعيد له الذكري السارة .

لهذا كله كان الحب موضوع أكثر الروايات ، والحب كالحي له دور ينهض

إليه . وفي كثير من الروايات ينتهى الحب بالزواج والزواج نهاية المأساة . وليس يستطيع الروائي أن يقول كثيراً في الحب بعد الزواج . وإذا نحن دققنا النظر رأينا أن الرواية التي تمثل الحب بين شابين لا تمثل أرقى درجة ولا أرقى عاطفة في الأدب ، فإن الأدب الراقى العظيم يجب أن يمثل مظاهر الجدة ومظاهر الإرادة القوية ومظاهر التجارب العريضة العميقة في الحياة الإنسانية . ورواية الحب عادة تكون بين غربيين لم يختبرا الحياة خبرة كافية وليس يتوقع الإنسان في حياتهما الحلوة حكمة أو عظة . وليس الشباب إلا (وجهة) الحياة . وكثير من هذا النوع من الروايات ليس بطلا الحب فيها ذوى أخلاق قوية ولا تجربة نامة ، وهذا ما جعل نقاد الفرنسيين يوجهون إلى رواياتهم من هذا النوع نقداً حاداً إذ يقولون « إن البطل في رواية الحب عندنا ماسخ فائر لا يشعر شعوراً قوياً ولا يلهم عاطفة قوية عالية » .

ويختلف الروائيون في المفاهيم التي يتبعونها في رواية الحب ، فبعضهم لا يضع كبير اهتمام في بطل الحب في الرواية ، بل يجعل حبهما وأعمالهما أموراً ثانوية ، ويجعل الأهمية لما يحيط بهما من أحداث وأحوال . وبعضهم يتجنب بواعث الحب في الأيام الأولى للشباب الحاد ويجعل بطل روايته من المتقدمين في السن الذين يستطيعون أن يقصوا علينا تجارب ناضجة ، ويظهروا عاطفة الحب ممزوجة بشئ من البواعث الأخرى . وبعضهم يجعلون أبطال رواياتهم أشخاصاً كباراً ، ولكن عاطفة حبهم هي أكبر مظهر فيهم ، ثم يجعلون مبولهم وشهواتهم تسير سيراً غير شرعى ولا نظامي . وأحياناً يقفون أبطال الرواية موقف من تتنازع ظروف مختلفة ، وعوامل متباينة ، ثم يجعلون هذا الحب يتغلب رغم الظروف والقانون والنظام الاجتماعي . وهذا النوع عاش في الأدب الفرنسي أكثر منه في الأدب الإنجليزي . ولنا نستطيع أن ننمى هذا النوع من ناحيته الفنية ، ولكن يجب أن نعالجه بعض المعالجة من الناحية الخلقية . ونلاحظ أن هذا النوع يتقدم

كلما كان الأخلال الخلقى ، إذ تختفى فى الروايات من هذا النوع المرأة الطاهرة ويحل محلها المرأة العصبية المختلة التوازن المصابة بحمى التهور والاندفاع . وإن فى هذا النوع من الحياة وأمثاله من العواطف الشاذة الحادة خطراً كبيراً من ناحية أنه يضع فى الأدهان اقتراحات خطيرة ، ويبعث شهوات خاصة ويحمل على حياة هائجة غير هادئة ، وملوثة غير نظيفة ، ثم هو يثير عواطف مريضة . وإنما الرواية الجيدة ما تبعث عواطف صحيحة وقوة إرادة وقوة مقاومة .

ولسنا من القائلين إن الفن للفن بمعنى أن الفن يجب أن يكون فوق الأخلاق لا يخضع لها ، ولا يأتمر بأمرها ، بل نرى أن الفن إذا لم يتصل بالأخلاق الفاضلة اتصالاً وثيقاً لم يكن فناً طيباً فإن وظيفة الفن إنما هى إثارة العواطف النبيلة . فالنظرية التى تقول إن الفن الذى يثير الشهوة ومنازعتها وميوهها وأهواءها معرض للذلة ومبعث للسرور نظرية غير صحيحة نهايتها إثارة الشعور للمادى ، والشهوات المادية فى غير مجال . والفن الصحيح ما مثل الحياة الصحيحة التى يقتضيهما الخلق ، والأدب الذى يغذى الشهوات وحدها أدب وضيع . والفن إذا مثل حياة الإنسان إنما يمثلها لتظهر قوة الإنسان الروحية وبيان احتماله ومقاومته للسرور . والفن الراقى هو الذى يلهم الإنسان المعانى الشريفة ويوسع نظره للحياة ، ويكون مبعث قوة للمسكات الإنسان .

إن كثيراً من الروايات تصف ظروفًا وأحوالاً تبعث فى النفوس هياجاً عصبياً حاداً غير مشروع ولا منظم ، وهى لا تبعث إلهاماً شريفاً ، وإنما تثير الشهوات وتفتح الطريق أمامها فى غير هدوء واعتدال . وليس هذا غاية الأدب الراقى وإنما غايته أن يحرك العاطفة والشعور فى حالة صحية حقة . والرواى الناجح فى نظرنا من يقوى روحنا ، ولا يترك عواطفنا ومشاعرنا فى حالة هياج وغزع ينتهى بالسقوط والتدهور . نعم إن هناك مقياسين متميزين : مقياساً أدبياً ، ومقياساً خلقياً . فالمقياس الأدبى إنما يقيس الفن بما فيه من فن ، سواء وافق الأخلاق أو لم يوافقها

ولذلك يفضل أبو نواس على تبذله أبا العتاهية مع زهده وورعه ، لأن الناحية الفنية عند أبي نواس أرقى من الناحية الفنية عند أبي العتاهية . أما مقياس الخلق فيقدر الأدب بمطابقته للخلق ، أو عدم مطابقته . والحق أن كليهما يجب أن يتخذ مقياساً في دائرته . فالمقياس الفني في التقويم الأدبي ، والخلق في التقويم الخلقى . ولكن من الناحية الاجتماعية يجب أن يخضع الفن للخلق لا العكس . وخير أدب ما عد رافياً من ناحيته الفنية ، ورافياً من ناحيته الخلقية .

كتب كاتب ناشئ في الأدب إلى أديب كبير يسأله ما يجب أن يصنع ، فقال له « اكتب في الموضوع الذى تهتم به كثيراً ، ونصحه بأن يكتب ما يعتقده الحق من غير نظر إلى أى شئ آخر » . ولكن هذه النصيحة ينقصها نصيحة أخرى ، وهى ألا يكتب إلا بعد ما ينظر إلى ما يترتب على عمله من نتائج ، فليس كل حق يقال ، وليس الحق يقال للناس جميعاً فى أدوار حياتهم .

ونعود بعد ذلك إلى الرواية فنجد أنها هى الفن الثرى الوحيد الذى لا تنطبق عليه الصفة العامة للنثر من أنه منفى العارية ، ومن أن ميزته الأساسيتين المنطق والوضوح .

أما نثر الصحافة فيلزم فيه أن يكون واضحاً متدفقاً ، لأن دائرة الصحافة أوسع يقرأها المثقف وغير المثقف ، فإذا كانت غامضة المعانى ، بطيئة الأسلوب ، ملها القارئ وزهدا ، كما يلزمها أن تثير مواضع معاصرة جذابة لتستهوى القارئ لقراءتها ، وكما يلزمها أن تثير مشاعر وطنية قومية . وهذا إنما يكون فى الصحف السياسية .

وللصحافة مهمة أخرى ، وهى أن تنقف القارئ بالسياسات الخارجية والأحداث المالية ، ثم هى تغذى القارئ بكل ما يطرأ من أحداث . فإذا أثبت مشكلة عالمية أمدت القارئ بما يلزمها من إيضاح ، وما تقتضيه

من إحصاء . والنظر إلى أسلوب الصحافة العربية وموضوعاتها اليوم وعند نشوئها ، يرى فرقاً كبيراً في الموضوع والأسلوب عند ما نشأت ، وما عليه اليوم ، انتشاراً وتثقيفاً ، وإلهاب مشاعر .

وقد جرد في الأيام الأخيرة قسم هام في النثر ، وهو نثر أحداث الإذاعة ، وهو أقرب ما يكون إلى المقالة ، غير أنه يمتاز عنها بسهولة ووضوحه . ذلك لأن المتحدث في الإذاعة يجب أن يراعى جمهور السامعين ، وفيهم الجاهل والمتعلم ، والمتقف وغير المتقف . ويجب أن يراعى أخط أنواع السامعين وأرقامهم ، وهذا يقتضيه أن يبسط موضوعه ويبسط أسلوبه . والمتحدث الماهر من يجلب ألباب السامعين بموضوعه وأسلوبه ، ويأخذ بيدهم ويرقيهم معه ، لا أن ينزل إلى الخسيس معهم ، وهو واجب ثقيل دقيق يحتاج إلى مهارة فائقة .

والآن نرجع إلى موضوع هام ، وهو دراسة العناصر الأساسية للأسلوب ، سواء كان نثراً أو شعراً .

ونبدأ بالكلمة . والكلمة هي المادة الخام للتعبير ، وليس بصحيح أن اختيار الكلمات المفردة هو أول خطوة في الإنشاء ، فالأديب لا يختار الكلمات ثم بعد ذلك يجمعها في قطعة من النثر أو الشعر كما يختار البناء الأحجار ثم يجمعها بعد ذلك في منزل أو قصر ، بل إن الأديب يبدأ العمل الإنشائي بفكرة عامة عن الموضوع أو بعضه ، كما تسبق فكرة المهندس المعماري عمل البناء ، ثم إن الأديب أيضاً لا يصمم فكرة عامة قبل البدء في العمل كتصميم المهندس ولا يختار الكلمات كما يختار البناء الأحجار إلا إلى حد محدود . ولكن الأديب مع ذلك وخاصة الأديب الناثري يفكر قبل أن يكتب أو حين يكتب في الكلمات والعبارات والجل ، وكلماته هي رأس ماله . وهو حين يكتب يختار الكلمات ، إما بلا شعور

أو بشعور باطن ، و بعض الأدباء الناثرين أو الناضجين ، يختارون كلماتهم بعناية فائقة ، كما كان يفعل زهير في حويلياته ، وآخرون لا يعنون كثيراً باختيار الكلمات على الإطلاق . وفي بعض أنواع النثر أو الشعر قد يختار الأديب كلماته ، ويلائم بينها بدقة كبيرة . فحين يكون المثل الأعلى للأديب المنطق والوضوح ، فإن حرية الأديب في اختيار الكلمات وخصها تكون على أقلها ، لأنه يكون أسير المنطق والوضوح أكثر مما هو أسير كلمات . فالفكرة تستولى عليه ، ويكون مثله هو الوضوح لا تزويق الألفاظ .

وهناك بعض الأدباء مثلهم الأعلى هو الدقة والضبط والإنقان ومتى قصد إلى الدقة يجب عليه اختيار كلمة معينة بدل أخرى مثلاً . والأديب الذي يريد الدقة يرغم على أن يتخير الكلمات بكل اعتناء وبطء وجهد ، حتى يلائم بين الكلمات والمعنى الدقيق الذي يريده .

والحد الذي تصل إليه حرية الأديب في اختيار الكلمات يعتمد على التجربة الفردية للفنان . وفي النثر يكون التأثير للكلمات المفردة أقل ، والتأثير الأكبر إنما هو للعبارات والجلل . أما في الشعر فهناك تأثير كبير للكلمات في جمالها أو غرابتها أو اندفاعها . وهنا نتساءل ؟ ما هي المبادئ التي يجب أن نتخذها مرشداً حين نفحص مفردات الأدب ، وما هي الأصناف التي تقسم إليها الكلمات .

فأولاً ، يمكننا أن نبحث كلمات الأديب أطويلة هي أم قصيرة وكثيرة المقاطع أم قليلتها . والكلمات القصيرة عادة أخف على السمع وعلى اللسان من الكلمات الطويلة ، وقلمنا نجسد كلمة طويلة تلائم الشعر . أما في النثر فالأمر على العكس ، فمدل الكلمات الطويلة أكثر . ومن الصعب أن نصل إلى رأى نهائى عام في طول الكلمات في النثر وقصرها . وعند بعضهم تفوقت الكلمات الطويلة وعند البعض الآخر تفوقت الكلمات القصيرة ، ولكن على العموم أكثر النثر العربى قصير الكلمات .

وفي الشعر والنثر معاً نجد أن الفخامة تستدعى الكلمات الطويلة . ويجب أن نفرق بين الفخامة والجلال ، وكلاهما ضرورة من صور المظلة ، فالفخامة تتعلق بظواهر المظلة وأما الجلال فيتعلق بباطنها . والأسلوب الجليل لا يحتاج إلى طول الكلمات أما الأسلوب النفعي فهو الذي يحتاج إلى الطول .

والفلسفة والعلم يستدعيان كمية كبيرة من الكلمات الطويلة ، لأن الفلاسفة والعلماء مضطرون إلى استعمال مصطلحات أكثرها طويلة للقاطع

وثانياً ، يجب أن نبين عما إذا كانت كلمات الكتاب غريبة أو مأثوفة . واستعمال الكلمات المأثوفة يأتي عادة من الرغبة في الموضوع وفي الإقحام السريع ، وهذا من أعظم المثل في الأدب وأنيابها ، لذلك ينتظر أن يكون الكتاب للمفعميون مأثوف الكلمات ، أما ليل إلى استعمال الكلمات الغريبة النادرة فينتج من الرغبة في الفخمة ، وهي رغبة أقل قيمة من القوة والنبيل .

وقد أولى دارسو الأدب هذه المسألة عناية كبيرة ، فأرسطو مثلاً اعتقد أن مفردات الكلمات في الشعر يجب أن يكون فيها عدد كاف من الكلمات غير العادية لحفظ أسلوبه من أن يكون عادياً مأثوفاً ، وألا تكون هذه الكلمات كثيرة إلى حد يجعل أسلوبه غامضاً مبهماً .

وبما يختلف فيه الشعر عن النثر أيضاً ، أن الشعر يحوى كلمات أثرية تقوى التأثير فوجد الشعراء يستعملون كلمات قديمة أثرية لها جلال وفخامة ، ولها تأثير أعظم من الكلمات الحديثة بسبب تاريخها الطويل ، وذلك مثل « ألقى الكلام على عواهنه » وألقى الجبل على الغارب ، و « قفا نيك » ونحو ذلك .

وفي النثر يقل تأثير الكلمات المفردة عنها في الشعر ، ويرجع نقاء الأسلوب إلى انعدام ثلاثة أشياء : التظاهر بالعلم ، وتقليد الكاتب لغيره ، والتزويق المتكلف . وإذا فالأسلوب الجيد هو الذي ينشئه صاحبه دون أن يحاول التظاهر

بعله أو يحاول تقليد كاتب بعينه أو أن يحاول الصفة التشككة والزخرف الزائد .
وكثير من النثر ثرأفانى ، أو يصح أن نسميه نثراً خيالياً كثر المقالة ،
وما يصح أن نسميه النثر الشعري ، وفي هذا النثر تلعب الكلمات الغريبة دوراً
هاماً مشروغاً .

وينبج هنا أن نشير إلى موضوع على جانب كبير من الأهمية ، وهو
استعمال الكلمات العامية في الأدب . والكلمات العامية ، وهى كلمات ممتدة
مألوفة ، كثر استعمالها على ألسنة العوام ، وحين يستعملها الأديب بين كلماته قد
يكون لها نفس التأثير الذى للكلمات النادرة الغريبة . وكل أسلوب غرضه
الرئيسى التأثير فى القارئ له ميل إلى قبول العامية ، لأن العامية مألوقة وسريعة
الفهم . والكاتب الذى يتشوق إلى أن يؤثر فى قارئه يهيمه أن تكون كتابه مألوقة
وسريعة الفهم . وأشد الأساليب استعمالاً للعامية أسلوب الصحافة وأسلوب
الرواى المشهور .

والكلمات فى تطور مستمر ، فكثير من الكلمات العامية تصبح بمرور الزمن
كلمات صحيحة جديرة بالاستعمال فى الأسلوب الأدبى ، وليس هناك قاعدة عملية
عامة توضع كمرشد فى مثل هذه المسائل إلا مهارة الأديب ولباقته .

والأديب يُطلب منه مطالب متعددة ، فيُطلب منه أن يكتب كلاماً مألوفاً
بدون رغبة فى التظاهر بالعلم ، ويطلب منه مع ذلك أن يكتب بقاء وعظمة
وجمال ، ويطلب منه خصوصاً إذا كان صحفياً أو روائياً أن يكون جذاباً متمعاً
مؤثراً ، ولا يوصله إلى ذلك كله إلا اللباقة الدقيقة الصافية ؛ ومن أجل ذلك
يضطّر أحياناً إلى استعمال الكلمات العامية . ويجب فى هذه الحالة أن يقساءل عن
هذه الكلمات العامية هل هى ارتفعت عن العامية المبتذلة ، وهل هى كلمات جديدة
تعبّر عن شىء جديد لم يوضع له اسم بعد ، وهل هى جميلة على الأذن ، وهل هى

تستدعى خاطرة نبيلة ، وهل هي تعبر تعبيراً بسيطاً مضبوطاً ، وهل الأسلوب يستلزم استعمالها حقاً ، وهلا يمكن للكلمات فصيحة أن تقوم مقامها ؟

ومن مميزات الشعر ميله إلى استعمال الأسماء المشخصة والكلمات المعنوية ، وأعنى بها الكلمات التي تعبر عن شيء لا يرى بالحواس فالشعر يشخصها أى يستعملها كأنها أشخاص ترى وتحس كما يتحدث عن الحرية والعدل والفضيلة ، ويحاطبها .

والصفات قد تكون غريبة أيضاً ، وقد تكون مألوفة . فإذا وصفنا البحر بأنه أزرق فهذه صفة مألوفة ، أما إذا قلنا البحر جائع فهذه صفة غريبة ، ولا يبرر استعمالها إلا رغبتنا الأدبية الخاصة ، كأن نريد وصف طغيان البحر على الشواطئ واكتساحه ما عليها . وبعض الصفات جميل يستثير فينا شعوراً جمالياً قوياً إما بحال جرسها وصوتها أو بحال صورتها الذهنية . وجمال الصفة قل أن نجد في النثر ، إلا أن يكون نثراً شعرياً . وفي كل النثر غالباً نجد أن الجمال لا يرجع إلى الكلمات المفردة بل إلى التركيب جميعه .

وبعض الكلمات قد لا يكون له جمال ، ولكن يكون له قوة . والقوة هي الصفة الأدبية التي تنتج عاطفة قوية ، وليس من الضروري أن تكون سارة مفرحة . وأمثال هذه الصفات كثيرة في الشعر وربما كان المنجي أكثر استعمالاً للكلمات القوية .

ومما يميز فيه الشاعر ويدل على حسن ذوقه أو قبحه اختيار أسماء الأعلام من أسماء أشخاص أو أمكنة ، فهو إذا كان ماهراً اختار الأسماء التي تدل على جاذبية جميلة ، كلبي وعزة وهند وبعض أسماء الأعلام لا تملك أنفسنا من الشعور بأنها قبيحة وغير ملائمة للشعر كبوزع .

وكما أن في الألفاظ المفردة جمالاً وقبحاً ، كذلك في الألفاظ المركبة التي نسمى جمالاً جمالاً وقبحاً . وقد يحدث أن كل لفظ مفرد يكون جميلاً ، ولكن

إذا رُكبت هذه الألفاظ بعضها مع بعض لم تكن جميلة كذلك ، كالوجه يكون كل عضو منه جميلاً ، ولكنه ليس جميلاً ككل ، وكالباقية من الزهر ، تكون كل زهرة فيها جميلة ولكنها لما نشتت لم تكن جميلة . وكحبات الخرز تكون كل منها جميلة ، فإذا ألفت عقداً لم يكن العقد جميلاً . ونسعى هذا جمال الانسجام . وقد عبّر عن ذلك الأقدمون بقولهم « ولكل كلمة مع صاحبها مقام » .

بل قد تكون كلمة غيرها أجمل منها ، ولكن الموضع يقتضى ذلك الذى هو أقلّ جمالا ، كالذى فأنه من قبل فى قوله تعالى « تلك إذا قسمة ضيزى » ، فكلمة جائرة أو ظالمة أجمل من ضيزى ، ولكن ضيزى فى موضعها فى الآية أجمل من جائرة أو ظالمة ، لبناء سورة النجم كلها على الألف ، وقبلها قوله تعالى « ألكم الذكر وله الأنثى ، تلك إذا قسمة ضيزى » .

والأديب ذو الذوق السليم يتذوق الألفاظ ويتذوق تركيبها ويختار من الألفاظ للجميل ما يحسن فى ذوقه . فلو سمعت قول أبى الطيب :

فلا يبرم الأمر الذى هو حال ولا يحلل الأمر الذى هو مبرم
نفر ذوقك من كلتى حال ويحلل . وكان يكون أحسن لو قال :

فلا يبرم الأمر الذى هو ناقض ولا ينفقض الأمر الذى هو مبرم
فإنها إذ ذاك لا يكون قلقا ولا نافرا . وإذا سمعت قول دعبل :

شقيقك فاشكر فى الحوائج إنه يصونك عن مكروهاها وهو يخاف
فإن الشطر الأول تابى قلقى ، والشطر الثانى جيد مسبوك .

ومن الانسجام أيضاً الذى أدركه البلغاء التوافق بين الجمل ومعانيها . فإذا كان المقام مقام قوة وبطش وكانت المعانى شديدة ناسب أن تكون الألفاظ قوية كأنها الحجارة . وإذا كان المعنى رقيقاً وديعاً وجب أن تختار له الجمل الرقيقة الوديدة وهكذا .

وبعد دراسة الكلمات ندرس الأسلوب ككل أى من حيث جملة وتراكيبه .
فحين ندرس الأدب من وجهة الشخصية نشعر بأهمية الأسلوب . وقد يظن
الكثيرون أن عنصر الأسلوب فى الأدب لا يعنى به إلا المتخصصون . وهذا خطأ
كبير ، فذلكل إنسان أسلوبه سواء كان متخصصاً للأدب أو غير متخصص ، ولكل
أديب مشهور أسلوبه . ولا بد أن كلّا منا فى وقت ما قرأ قطعة نثرية أو شعرية
دون أن يذكر معها اسم مؤلفها . فقال لنفسه لا بد أن يكون كاتب هذه القطعة
أو قائل هذه القصيدة فلاناً . وفى مثل هذه الحالة لا تكون فكرة القطعة هى التى
عرفتنا قائلها ، وإنما عرفتنا به الطريقة التى عبر الكاتب بها عن هذه الفكرة ،
فإن القطعة مميزة خاصة بكثرة الصوت نعرف صاحبها بها جيداً . ومهما تكن الفكرة
عالية مألوفة فنحن وانقون من أنه لا يمكن أحداً آخر أن يصنعها فى مثل هذه
الطريقة . فاختيار الكلمات ، وانسجام العبارات وترتيب الجمل ، وما لها من
موسيقى خاصة . كل هذا يختص بذاتية الكاتب . وقد لا يكون فى الشيء الذى
يقال كثير مما يعز به ويحمله فريداً ، ولكن الرجل قد وضع نفسه فيه برغم ذلك .
وهذا كاف لإثبات أن الأسلوب فى أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية
أوكما قال بشتن فى عبارته المشهورة « إن الأسلوب هو الرجل » . وحين قال بعضهم
إن الأسلوب لباس الفكرة ، قد عجز تماماً عن أن يدرك طبيعته الأساسية لأنه فهم
الأسلوب على أنه شيء خارج عن الإنسان يمكنه أن يرتديه أو يتخلعه . والأسلوب
ليس ثوب الكاتب ، بل هو جلده . ومن أجل ذلك استطاع بعض المهره أن
يؤلفوا قطعاً شعرية أو نثرية يقلدون فيها الأدياء والكتاب ، ويقفون فيها على
خصائصهم ، فتكون القطعة كأنها حقاً صادرة منه . وقد اتقن بعضهم هذا
الباب ففسروا نماذج منها فى الجرائد الهزلية . وهناك بالطبع كتاب قد صاغوا
أقوالهم فى قالب أسلوب رجال أقوى منهم وجسوا أنفسهم على أن يقلدوهم فى
ميزاتهم ، ومع ذلك لا يزال الفرق بينهم كالفرق بين المقلد والمقلد ولا يزال

أسلوبهم ينضح بشخصيتهم ، بل إن أقوى الرجال وأشدّهم ابتكاراً قد يتأثر تأثراً عميقاً بخيره ويحمل أسلوبه . وإذا كان الإخلاص هو المبدأ الأساسى للأدب الحق وجب أن يكون كل كاتب معروفاً بأسلوبه الخاص وطريقته الشخصية بطريقته الخاصة . والفكرة التى هى من ذاته لن تسمح لنفسها بأن تتشكل فى قالب أسلوب لرجل آخر ، وحتى لو قلد الكاتب العظيم غيره فإنه نظراً لمزاجه الخاص لا بد أن يدخل نفسه فيما قلده . وكل روح حسب ما قيل تبنى منزلها الخاص . وميزة الأديب العبقري استخدامه الخاص للغة ، فبينما الكثيرون يستعملون اللغة كما يجدونها إذا بالرجل النابغة يخضعها لأغراضه ، ويصوغها تبعاً لميزاته ، فتراحم الآراء وتتابعها والأفكار والعواطف والخيالات والتأملات تهبث عن قالب يناسبها تصب فيه .

ولدراسة الأسلوب طريقان أولاهما من ناحية شخصية الأديب ، والثانية من الناحية التاريخية كيف تطور الأسلوب من شىء إلى شىء . وهناك طريقة ثالثة فى دراسته هى طريقة دراسة الصنعة ، أو الطريقة البلاغية . وليست أهمية هذه الطريقة مقصورة على المتخصص دون القارئ العادى . وقد وضع لنا الخبيريون قواعد للعناصر التى يجب توافرها لتكوين أسلوب جيد فهناك العناصر الفكرية ، وهى الصحة الناتجة عن الاستعمال الصحيح للكلمات . والوضوح الذى ينتج عن الوضع الصحيح لها والانسجام بين الشئ الذى يقال فيه والكيفية التى يعبر بها عنه وهكذا . وهناك العناصر العاطفية ، وهى القوة والجدّة والإيماء ، وليس يعبر الكاتب عن فكره فقط ، بل عن عاطفته أيضاً مثيراً فى نفس قارئه عواطف وانفعالات مماثلة لمواقفه وانفعالاته . وهناك العناصر الجمالية من موسيقى وروعة وسحر تجعل الأسلوب لذيذاً فى حد ذاته بصرف النظر عن الفكرة ، وكل هذه

المسائل من اختصاص البلاغى ، ولكن البلاغى يدرس الأسلوب كمجرد أسلوب فيحلل عناصره ويدرس مزاياه وعيوبه دون أن يهتم بعلاقته بالشخصية التى وراءه . أما دارسو الأدب فلا يفعلون ذلك ، بل يعنون بتعرف العلاقة بين الصفات الفكرية والعاطفية والجمالية لكتابة أى إنسان وبين الصفات الشخصية لعبقريته ونفسيته .

وقد سبق أن تكلمنا عن الأسلوب من حيث هو عنصر من عناصر الأدب الأربعة ، فارجع إليه .

الرواية Novel

هناك أشياء مختلفة نحسن أن نميز بينها ، فهناك القصة والرواية والمسرحية Drame فلنصطلح على أن نسمي القصة ما كانت قصيرة ، والرواية ما كانت طويلة ، والمسرحية ما كانت رواية تمثيلية . فمن الناحية التاريخية كانت للمسرحية تسبق الرواية لأنها نشأت قبلها ، ولكننا هنا سنعكس الترتيب والزمن . فندرس الرواية أولاً ، وواضح أن المسرحية والرواية تتكونان من عناصر واحدة .

والرواية مديونة بوجودها لاهتمام الرجال والنساء في كل مكان وزمان بالرجال والنساء ، وبالعواطف الإنسانية وبالسلوك الإنساني ، وقد كان هذا الاهتمام من أكبر الدوافع للأدب ، والمسرحية ليست أدباً خالصاً ، بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي ، وبهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون الأخرى .

والمسرحية تعتمد أيضاً على الملابس والناظر وجميع الأشياء الأخرى المساعدة على العرض التمثيلي ، والرواية لتخلصها من هذه القيود تكتسب حرية في الحركة وانساعاً ومرونة لا يمكن أن تصل إليها المسرحية ، وهذا أحد الأسباب التي أدت إلى أن تحمل الرواية محل المسرحية ، وكذلك نجد اختلافاً أساسياً بين الرواية والمسرحية ، وهو أن المسرحية أشد صبور الفن الأدبي إجهاداً ، والرواية الثرية أسهلها ، فالمسرحية تستلزم تدريباً طويلاً على الصنم ومعرفة كاملة بالمشرح . بينما يستطيع أي إنسان أن يكتب رواية إذا كان لديه القلم والخبر والورق وقدر من الفراغ والصبر ، ومن أجل ذلك كان من السهل نسبياً وضع قوانين للمسرحية ، ولكن يصعب ذلك في الرواية .

ومع ذلك يمكن وضع بعض القوانين للرواية . فالرواية أكثر مرونة وحرية ، ولندكر الآن موجزاً للعناصر الرئيسية التي تتكون منها الرواية . وهى نقيدها أيضاً فى الحكم على المسرحية .

الرواية أولاً تتناول حوادث وأعمالاً ، وهى ما نسميه بالتصميم oio . وثانياً : هذه الأحداث تحدث لناس يفعلونها ويقاسونها . وثالثاً : تخاطب هؤلاء الناس . والناس الذين فى الرواية يسمون الأشخاص . وحديثهم يسمى الحوار ، والحوار عنصر مرتبط أشد الارتباط برسم الأشخاص ، وهذه الحوارات تحدث والأشخاص يعملون ويتجادرون فى زمان ما ، ومكان ما ، وهذا يكون عنصر الزمان والمكان . ثم إنهم يتكلمون بأسلوب خاص ، وهذا هو عنصر الأسلوب ، ويبقى بعد ذلك عنصر أخير : سواء أدركه الكاتب أو لم يدركه ، وهو عرض الكاتب أياً ما فى الحياة ومشاكلها .

فالتصميم والأشخاص والحوار ، وزمن الحوادث ومكانها والأسلوب والفلسفة الصريحة ، أو الضمنية عن الحياة ، هذه كلها هى العناصر الرئيسية للرواية النثرية جيدة أم رديئة ، وسنعمل على أن نختصر الأسلوب لأنه عام فى كل أنواع الأدب ، وقد شرحناه من قبل .

التصميم :

وكى أديب يستطيع أن يجد موضوعاً للرواية مما يشاهده أو يقرؤه أو يسمع عنه من أحداث لأى ناحية من نواحي الحياة ، والرواى الكبير من كانت تصميماته لها قيمة فائقة فى نفسها ، ومعنى إنسانى صادق ، ولا يتناول الشئون الدفنة التى تقع فوق السطح بل يتناول العواطف والصراعات والمشاكل التى مهما اختلفت صورها فى تنسئ إلى الماهية الإنسانية ، فالرواية العظيمة هى التى تهتم بالأشياء التى تجعل الحياة نشيطة جياشة ذات قيمة أخلاقية ، والرواية

قد تكون كذلك ، وهى مستمدة من أبسط قصة ومن أوضع الناس ، كما تكون كذلك فى الحركات العظيمة فى التاريخ والبطولة . وليس معنى هذا أن الرواية يجب أن تقتصر على أنواع المآسى فى الحياة ، بل إن هزل الحياة له أهمية عظمى كالمآسى ، وإنما نعى أن الرواية لا تكون عظيمة حقاً إلا حين تضرب بدورها إلى مدى واسع عميق فى الأشياء التى تتعلق بنا أشد تعلق وأدونه فى صراعات إنسانية . ومن مهمات الرواية أن تقدم للإنسان المتعة فى ساعات الفراغ ، وتقدم شعوراً بالخلاص من قيود الشؤون العملية ، وأية رواية تؤدي المهمة فى هذا السبيل تكون قد أدت واجبها بشرط أن تكون هذه المتعة صحيحة وقوية وسليمة ، وتكون مهارة الروائى فى تصوير الأشخاص وفكاهتهم أو أية صفة أخرى تكفى فى رفعها إلى درجة عالية فى الأدب الروائى ولو كانت ناقصة من النواحي الأخرى .

أهمية الروائى :

ونرجع إلى المبدأ الأصلى فى كل الأدب وهو أن الرواية لا يمكن أن يكون لها شأن عظيم إلا إذا اتصفت بالصدق ، أعنى أن يكتب الروائى روايته فى فهم ودقة ، فى موضوع يعرفه تمام المعرفة .

وقد فسر هذا المبدأ بأن الروائى يجب أن يقصر نفسه على ميدان علاقته الشخصية ولا يتجاوزها ، ولذلك انتقدت بعض الكاتبات الروائيات بأنهن يحاولن أن يكتبن مثل ما يكتب الرجال ومن وجهة نظرهم بدل أن يكتبن من وجهة نظرهن ؛ ولهذا مدحت الكاتبة الروائية جان أوستن لأنها كانت تقصر كتابتها على ما كانت تعرفه شخصياً ، وكانت تصف الرجال من وجهة نظر النساء ، ومحاورتها تدور بين النساء وحدهن أو بين النساء والرجال وقل أن يكون ذلك بين الرجال وحدهم .

وهذا المبدأ لا يتبعه إلا الأقولن ، والخروج من هذا المبدأ غلطة يقع فيها الكتاب الناشئون فيكتبون في موضوعات لا يعرفونها معرفة تامة ، كأن يكتبوا عن البحر وهم لم يركبوه أو عن الصيد وهم لم يصيدوا أو عن المصايف وهم لم يصفوا . وعند بعض الأفراد ملكة تحملهم يتخيلون في حجة وصدق ما لم يروا ، وهذه ميزة اتصف بها شكسبير ، فقد كان يستطيع أن يصف في دقة طبائع الملك في القصر ومشاعره وهو لم يره قط .

وهنا نتساءل عند كل رواية نقرأها هذين السؤالين : هل هي رواية جديدة وشائقة ، ثم هل هي تحكى بطريقة جيدة فنية ؟ ومعنى هذا أننا نطلب من الرواية أن تكون جيدة من نوعها وبكيفية الخاصة وأن تكون محبوكة حبكة ماهرة لا يبدو فيها ثغرات ولا تهافتات ، وأن أجزائها تتلاءم وتتوازن وتتناسق وحوادثها تبدو كأنها طبيعية تنشأ وحدها من غير تكلف ، وأن تعطي الحوادث قيمة بحسب أهميتها ، وأن يكون الروائي ماهراً في القصة ، وهي موهبة أندر مما نظن ، ونستطيع أن ندرك ذلك من الناس الذين يقصرون القصص على الموائد والمجالس ، فإننا قلنا أن نجد بين المتحدثين ماهراً في القصص ، وهي موهبة ليس لها علاقة بثقافة المتحدث ، فقد يكون الروائي متقناً ثقافة محدودة ، ومع ذلك يكون في استطاعته أن يقص القصة بطريقة طبيعية سهلة مشوقة ، وهناك من هم أعظم ثقافة ، ولكنهم فقدوا هذه الملكة فكان قصصهم ثقيلاً قابضاً للصدر . وعلى العموم فأداء الرواية غير الملائم يضعف كثيراً من الرواية ومن المسرحية .

التصميم المفكك والتصميم المحكم :

يمكننا أن نميز بين نوعين من الرواية ، فبعض الروايات لها تصميم مفكك ، والأخرى محكم . ففي الحالة الأولى تتكون الرواية من عدد من الحوادث قد جمع بعضه إلى بعض دون علاقة منطقية ، أو بعلاقة ضعيفة . فالرواية إذ ذاك لا تمتد

على سير الوقائع ، بل تمتد على شخصية البطل الذى يكون المركز الرئيسى للرواية فيجمع كل العناصر المتفرقة فى شخصه ، وتكون الرواية فى الواقع تاريخاً لحظرات متنوعة تحدث لفرادى حياته أكثر منها تصميماً للوقائع المنتظمة المترابطة التى تقربنا كل خطوة فيها إلى النتيجة النهائية . فقد تكون كل مرحلة منها مراقبة ، ولكن ليس بين هذه المراحل ممّاً ترابط وذلك كمجموع مقامات بديع الزمان الهمذاني ، ومقامات الحريري ، وفى هذا النوع ليس بضرورى أن يكون الكاتب قد وضع تفاصيل روايته مبدئياً ، بل يكفي أن يكون فى ذهنه فكرة عامة عن الجرى الذى ستتخذه ، ثم يدعها تتدرج وحدها فى خلال سيرها .

أما فى روايات التصميم المحكم فلا تنفصل الوقائع بعضها عن بعض بل تضم بعضها إلى بعض على صورة محددة . وفى هذه الحال تكون لدى الكاتب فكرة عامة قبل البدء فى كتابة الرواية ، ولا بد أن يدرس بالتفصيل المشروع بأكله وأن ينظم الأشخاص والحوادث حتى تكون فى أما كتبها الصحيحة ، وأن يرسم الاتجاهات المتعددة التى ستلاقى فى الخاتمة .

ولكن هذا التمييز بين نوعى التصميم ليس تمييزاً دقيقاً تماماً ، فقد يكون فى روايات التصميم المحكم مقدار كبير من المادة المفككة ، وقد يقرب النوعان تماماً فى بعض الروايات . ويجب ألا نعتقد أن الرواية المحككة أسى فناً من الرواية المفككة ، بل قد تكون الرواية العظيمة حقاً من النوع المفكك . والرواية التى يكون تصميمها محكماً معرضة لنوعين من الضعف . فقد تكون أحكمت بطريقة آلية تسبب عدم الارتياح لما نجده من الصنعة المصطنعة ، وقد ينقصها الإقناع فى التفاصيل ، وذلك بأن يسوء الكاتب استخدام عامل المصادفة . فقد ترى فى بعض الروايات أن جميع أنواع الأشياء غير المتوقعة تحدث مفاجأة ، ويوجد الرجال والنساء المطلوبون فى المكان المطلوب من غير سبب يدعو إلى وجودهم فى ذلك الوقت . وقد يدافع بعضهم عن استخدام عامل المصادفة فى الرواية بأن المصادفات

كثيراً ما تحدث في الحياة الواقعة ، ولكنه دفاع ضعيف لأنه إذا صح ما يقولون من أن الحقيقة أغرب من الرواية ، فعنى ذلك أن الرواية يجب ألا تكون في غرابة الحقيقة . وعلى العموم يجب في تصميم الرواية أن يسير سيراً طبيعياً ويكون خالياً من الصنعة والتكلف .

التصميم البسيط والتصميم المركب :

تصميم الرواية إما أن يكون تصميمًا بسيطاً أو مركباً أو أن يكون متكوناً من قصة واحدة فقط ، أو قصتين فأكثر . وقانون الوحدة يقتضى في التصميم المركب أن تكون الأجزاء مترابطة ويفقد التصميم المركب عادة جودته إذا كانت الرواية مؤلفة من قصتين أو أكثر ليستا متداخلتين تداخلا صحيحاً .

وأخيراً يجب أن تكون أجزاء الرواية ، أو الروايات متوازنة لا يطنى جزء منها على الآخر .

وهناك ناحية أخرى في دراسة التصميم ، وهي أن الروائي له الاختيار بين ثلاث طرق ، الطريقة المباشرة والطريقة الشخصية وهي أن يتحدث القاص على لسان شخص آخر وطريقة الوسائل . ففي الطريقة الأولى يكون المؤلف مؤرخاً يقص عن الخارج . وفي الثانية يكتب في لهجة المتكلم متخذاً لسان أحد أشخاص الرواية ، وفي العادة يكون هذا الشخص هو البطل أو البطلة . وفي الطريقة الثالثة تعرض الوقائع بواسطة الرسائل كلما نى قصة آلام فترجلوته ، أو بواسطة الوثائق المتعددة واليوميات ، وأحياناً تتعاون الطرق الثلاثة . ولكل طريقة مزاياها ، فالطريقة المباشرة تسمح بحرية السير وسمو المجال ، والطريقتان الأخريان أكثر صعوبة ، ولكنهما تتمتان أحياناً بمتعة أدق وأحب . والأفضل أن نتجنباً إلا إذا نجحتا نجاحاً يعوض متاعبهما . ففي الطريقة الشخصية قد يخفق الروائي في أن يعرض كل مادته في دائرة معرفة المتكلم وقوته ، وقد يخطئ النغمه الشخصية

وطريقة الرسائل معرضة حتى في يد الفنان الماهر إلى أن تكون جافة غير مقنعة ،
وفي دراستنا للرواية من أحد هذين النوعين يجب أن نسأل دائماً لماذا اختار
المؤلف هذه الطريقة ، وإلى أى حد نجح في عمله ؟

التشخيص أو تصوير الأشخاص :

ننتقل الآن من التصميم إلى التشخيص ؛ فنسأل هل نجح الروائي في جعل
رجاله ونسائه حقيقيين ، وهل هم يتمتعون بحياة حقة ؟ والروائي الماهر من تغلبت
أشخاصه واستولت عليه . وجعل القارئ والناظرين يعرفونهم ويتعاطفون معهم
ويعجبونهم أو يكرهونهم ، كما لو كانوا ينتمون إلى عالم اللحم والدم . وأول شيء
تطلبه من الروائي أن يكون رجاله ونسائه متحركين في روايته كأنهم مخلوقات
حية ، وأن يقولوا في أذهاننا بعد أن ندع الرواية جانبا وننسى تفاصيلها .

وعند بعض الروائيين عبقرية في خلق أشخاصهم حتى إنهم يستغربون
شخصيات رواياتهم كما يستغربها الناس . فهي قوة خفية ، وقد قال بعضهم « إنني
لأضبط أشخاصي بل هم الذين يضبطونني يأخذونني حيث يريدونني » . فالروائي
وههم حرية الاختيار والاستقلال ، وبذلك أصبحوا خارج دائرة نفوذه فتكلموا
وعملوا بشعورهم الخاص ، وقد ينتجون نتائج غريبة غير منتظرة ، ويفرق بين
الكتاب ذى العبقرية الخالقة وبين المبدعة المجردة . فالأخيرة تصيغ نتيجتها دائماً
في دائرة المجهود الاختياري الواعي . أما الأولى فتفتح لصاحبها منحا من غير أن
يعرفها من أين أتت .

ونلاحظ أن نجاح الروائي في التشخيص يعتمد إلى حد ما على قدرته على
الوصف الفوتوغرافي . فأداء الممثل وتفسيره لدوره يرينا هيئة الشخصية التي يمثلها

وأثرها ومظاهرها وحركاتها . ولكن في قارئ الرواية تكون كل هذه الأشياء من عمل الخيال وحده ، ولذلك يكون جزءاً هاماً من عمل الروائي أن يساعد الوصف على أن يحصل على إدراك الأشخاص وتصرفاتهم .

الطريقة التحويلية والطريقة التمثيلية في الفسيفس :

نجد أن الرواية تسمح باتخاذ نوعين متعارضين من التشخيص : الطريقة المباشرة ، أو التحليلية ، والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية . ففي الأولى يصور الروائي أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم ودوافعهم وأفكارهم وإحساساتهم وكثيراً ما يصدر أحكامه عليهم . أما في الطريقة الثانية فيقف على الحياد ويسمح لأشخاصه أن تكشف عن نفسها بواسطة الكلام والحركة ، ويعلمهم يعبرون عن نفوسهم بما يرضاه في أفواه الأشخاص الآخرين من تعليقات ، عليهم وأحكام وطبيعة الرواية تسمح باستخدام هاتين الطريقتين ولكن ليس دائماً ، ففي الرواية التي اتبعت فيها الطريقة الشخصية ، أو طريقة الرسائل يكون عرض الشخصيات مقصوراً على الطريقة التمثيلية ، ولكن يمكننا أن نقول على وجه العموم إن مجرد ذكر الرواية من القص والحوار يتضمن جمعا بين الطريقة التحليلية والتمثيلية . ومن الدراسة اللذيذة دراسة صنعة روائي معين كيف يستخدم هاتين الطريقتين وكيف يعادل بينهما ، وفي العادة نجد كل روائي تغلب عليه طريقة خاصة . وأكثر الروائيين السيكلوجيين يستخدمون طريقة التحليل المباشر . والتقد الحديث يشجع الطريقة التمثيلية ، لأن ذلك مبدأ صحيحاً ، هو أن الشخصية يجب أن تكشف نفسها أكثر مما تحلل من الخارج ، وإذا استخدم الروائي طريقة التحليل استخداماً دائماً وفي كل المواقف فإن ذلك يرجع إلى نقص عنده في المعنى والقوة الروائيين ، ولكن ليس من اللازم المبالغة في تفضيل الطريقة التمثيلية دائماً ، والرواية بطبيعتها تسمح للروائي أن يكون بناؤه للشخصية وتحليله لها سائرين جنباً

إلى جنب ، فسعة فراغه تمكنه من أن يصور الشخصية تصويراً متدرجاً متمهلاً فيبدأ برسم صورة رئيسية ويصور ما فيها من احتمالات ، ثم يقتنع سير هذا الشخص إلى الأعلى أو إلى الأسفل تحت تأثير الناس الآخرين والأحوال المحيطة والتجارب الشخصية وكل ما يدخل كعامل مكون في حياته .

وأخيراً يجب أن نلاحظ أنه في تقديرنا العام لتصوير أى روائى لشخصياته يجب ألا نهمل تقدير سعة مجاله أو ضيقه ، فكلما كان مجاله أوسع ، كان تقديرنا له أعظم ، وكل روائى يكثر من كتابة الروايات ويتناول مدى واسعاً ، لا بد أن يكون له موضع قوة . وموضع ضعف ، وكلاهما يلقى ضوءاً كثيراً على الصفات الأساسية لعبقريته وفنه . وطريقة ذلك أن نحلل تحليلاً دقيقاً الطبقات المختلفة للأشخاص الذين يكونون شخصيات الروايات ، وبذلك نكتشف عيوبها ونعرف ميزتها .

القصصى والفخيرة بالحياة :

إن ما قلناه من قبل من وجوه الإخلاص والخبرة الشخصية في تصميم الرواية يقال أيضاً في تشخيصها ، فالروائى يكتب أحسن ما يكتب إذا كان لديه معرفة تامة بموضوعه وخبرة صادقة بالدنيا . وإهمال هذا المبدأ قد سبب إخفاقات كثيرة حتى عند أعظم الروائيين . فلا بد من حصول الروائى على معلومات خاصة عميقة عن عادات ما يكتب عنهم وأحاديثهم ومعرفة واسعة بالطبيعة الإنسانية عامة ، وعق النظر إلى جوانبهم وعواطفهم .

وهناك علاقة بين التصميم والأشخاص . ففي الحديث العادى تميز بين نوعين من الروايات . فروايات تكون الأهمية فيها للأشخاص . بينما الوقائع ليست إلا إشارات إليها ، وروايات تكون الأهمية المعطى فيها للوقائع . بينما الأشخاص

لا يستخدمون إلا لإحداثها ، وهذا التمييز ليس محدوداً على إطلاقه ، ولكنه مفيد في بيان قيمة كل من الشخصية والواقعة . والتشخيص على العموم أكبر قيمة في الروايات من التصميم ، ولذلك كانت الروايات التي تهتم بالأشخاص أسمى من التي تعتمد على الحوادث . وقد تعارض مطالب التصميم ومطالب التشخيص ، فإذا ما بذلت العناية للتصميم أرغمت الأشخاص على أن تكون في خدمته ، وإذا ما بذلت العناية للتشخيص فإن الشخصية كثيراً ما تعوق التصميم . وما قدمناه يقوده إلى مبدأ عام جد ، وهو أن الطريقة الصحيحة لعلاقة التشخيص بالتصميم أن تكون أسباب الحوادث صادرة عن الصفات الشخصية للأشخاص أنفسهم ، أما الطريقة الخاطئة فهي أن نعي بكل واحد وحده من غير أن نجعل كلا منهما يعتمد اعتماداً منطقياً على الآخر .

والروائي يجب أن يعنى بالدوافع ، وأن يقدم تفاصيل مرضية عن أسباب الحوادث لمتفرقة ، وأن يفتح الروائي بين أشخاص روايته يتصرفون تصرفاً طبيعياً ملائماً للوقائع الساخنة ، وأنهم يتخذون اتجاهها معيافاً في التصرف مناسباً لشخصياتهم .

الحوار :

والحوار إذا أدى في الرواية أداء جيداً كان من أمتع عناصر الرواية ، فهو الجزء الذي يقترب فيه الروائي أشد الاقتراب من الناس ، ويزيد في حيوية الرواية المكتوبة . وهو على قدر عظيم من الأهمية ، وله قيمة عظيمة أيضاً في عرض الانفعالات والدوافع والمواقف ، والحوار في يد الروائي الذي يعيل إلى الطريقة التمهيدية يخل محل التحليل والتعليق ، ويجب توافر شروط في الحوار ، فأولا يجب أن يكون عنصراً منتظماً في الرواية يخدم سير الحوادث ، وتصوير الأشخاص

وعلاقتهم مع الحوادث . أما الحوار الدخيل فيها يكن بارعاً أو ممتعاً ، فإنه يجب أن يطرد كما يطرد الدخيل الغريب . وثانياً يجب أن يكون طبيعياً ملائماً للرواية ومتصلاً انصلاً وثيقاً بشخصية المتكلمين . وملائماً للموقف الذى يعرض فيه ، وأخيراً أن يكون سهلاً وحيوياً وممتعاً ، وهذه الشروط كلها تحتاج إلى مهارة . وهناك خطر يتعرض له الروائى ، وهو أن يكثر من التكرار والتزمنة والألفاظ الحادة ، وهناك خطر آخر وهو أن يجعل الروائى الحوار فى روايته المقروءة كالحوار فى المسرحية .

الظاهر فى الرواية :

ويجب أن يكون الروائى قوياً فى فكاهته وعاطفيته ومأساته . فالفكاهة هى ما يستثير الضحك ، والعاطفية ما تستثير العاطفة الرقيقة ، والمأساة ما تستثير الانفعال الحاد الحزين . وهناك روائيون ضعيفو الفكاهة قويو العاطفية ، وآخرون بالعكس وغيرهم يفتقن الانفعالات القاسية ، وقل منهم من يجيد الحالات المختلفة ويستثيرنا إلى الحزن أو المطف أو الرعب . وهذه الملكة وإن بدت بسيطة عند النظرة الأولى فإنها فى الحقيقة مسألة صعبة ، فيجب أن يتساءل القارئ هل أحسن الروائى فى استخدام هذه العناصر فى روايته أم أساء .

والفكاهة من أعظم مواهب العبقرية ، ومن أشد العوامل التى تحفظ عمل الروائى سليماً صحيحاً ممتعاً . وقد يساء استخدامها حين تستخدم فى التشهير والمييب والفضيحة أو حين تستخدم للسخرية بدل استخدامها للعطف .

والفكاهة من أعظم العوامل النافعة الفعالة فى تهذيب الطابع ، وهى تعتمد على روح الروائى وأدائه . فهو إذا كان ماهراً أضحك على أشياء غير تافهة ولا قاسية ، ويجب ألا يبالغ ويحمل القارئ أو الناظر يستلحق على قفاه بل يكون ذلك بقدر .

ومسألة ثانية وهي العواطف الألبية فنحن نستمتع بهذه العواطف الألبية في عالم الفن ، مع أننا لا نستمتع بها في عالم الواقع . وقد اختلفوا في تعليل ذلك من عهد أرسطو ، ومهما كان السبب فالواقع هو أننا نستمتع بها . ومع الأسف قد يساء استخدامها ، فكما أن العاطفة قد يساء استخدامها فتصبح عواطف مائسة ضعيفة متخنة ، فكذلك العواطف الحزينة قد تستثار إلى درجة شنيعة دون سبب منطقي كاف .

وليس من الممكن وضع مبادئ عامة للذوق في هذه المسائل . فقد تنتقل العواطف بخطوات قليلة من عواطف صحيحة إلى عواطف مريضة . وكذلك من الصعب وضع حد بين الرعب المشروع وغير المشروع ، وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن نلاحظ تأثير الرواية فينا . فإذا تلاشى هذا التأثير بعد الفراغ من قراءتها أو النظر إليها فوجدنا أننا كنا نخدوعين إذ استثارت منا عواطف قوية دون سبب قوى كافٍ ، دل هذا على فشل الروائي . ولذلك فبنت هذه العواطف بعد قليل . أما إذا استمرت زمناً طويلاً بعد قراءة الرواية ، دل ذلك على مهارة الروائي .

العنصر الاجتماعي :

وعنصر آخر للرواية وهو العنصر الاجتماعي والمادى ، أو بعبارة أخرى عنصر الزمان والمكان اللذين تمت فيهما حوادث الرواية ، وهذا العنصر يتضمن البيئة الكاملة للقصة والعادات والتقاليد ، وطرق المعيشة التي تدخل فيها . وبعض الروائيين في الرواية الحديثة يصورون تصويراً كاملاً الحياة كاملة في عصر من العصور لا برواية واحدة ، ولكن بمجموع روايات فيمثلون مثلاً حضارة أمة من الأمم في عصر من العصور في كل مرافقها ومظاهرها ، واسكنهم قليلون ، وكثير منهم خصص نفسه لجانب واحد ، أوجانبين كروايات البحر ، وروايات الحياة الحربية ، وروايات الطبقة العليا أو الوسطى أو السفلى ، وروايات الحياة الصناعية أو التجارية أو الفنية أو العملية ، ونحو ذلك .

وُحْصِصَتْ بعض الروايات للمكان فوجدت روايات تختص بأقاليم خاصة وبنوع خاص من الناس في مكان ما .

ووجدت روايات تاريخية ترمى إلى الجمع بين النعة التمثيلية ، وبين شرح ظواهر مختلفة لحياة قوم في عصر من العصور . كتصوير النهضة الإيطالية . ولا تقتصر هذه الرواية على الحياة الظاهرة . بل تعداها إلى الحركات الثقافية الممتازة ، والصراع الروحي .

ومن الضروري أن نلاحظ العلاقة القوية بين التصميم وبين البيئة . ومتممة الروايات التاريخية تنحصر في تصويرها الحيوى للحياة في عصر ما ، وهذا هو المبرر لوجود الرواية التاريخية . ومهمة الروائي هنا أن يستخدم خياله الخالق في الحقائق الجافة التي يرويها المؤرخ العلمى . وهذه ملكة عند بعض القصاص تمكنهم من إيضاح عصر ما منظوراً دون استخدام معلومات جافة ، وتجعل القارئ العادى عالماً بهذا العصر .

وهناك نقطتان هامتان يجب أن نوضحهما :

الأولى : أن الرواية التاريخية يجب أن تكون صادقة في حكاية الحوادث الواقعية التي جرت في أيامها ، ويجب أن تصور تصويراً أميناً عادات العصر ومزاجه . فلا تجعل مثلاً هارون الرشيد يجلس في مجلس مضاء بالكهرباء ، أو أن يتحدث مع جعفر البرمكي بالتليفون ، وكالذى وقع المؤلف الروائى الإنجليزي سيرولترمسكت . إذ جعل في إحدى رواياته شكسبير يؤلف روايته « حلم في منتصف ليلة صيف » في زمن لم يكن شكسبير فيه يزيد عن سن الحادية عشرة .

والأمر الثانى أن معنى أهمية الصدق في الرواية التاريخية أن يتحمل الروائى مسئوليات المؤرخ العلمى . ويجب في وقت واحد أن يرضى مطالب التاريخ ومطالب الفن .

ومن الناحية المادية يجب أن يستخدم الروائى الطليعة استخداماً صحيحاً كأنه

رسام للمناظر الطبيعية ، لكن يجب أن نتذكر أن الروائي مثل الشاعر إذا عرض
لمناظر طبيعية كلها بجياله ، وربطها ربطاً محكماً بقصته . إما بوسيلة التعارض
أو بوسيلة التعاطف .

فوسيلة التعارض هي أن يجعل موت البطل العظيم مثلاً في يوم محو باسم .
كأن الطبيعة لا تمنى به ، ولا تحزن لموته ، كالتى قالت :

فيما شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تجزع على ابن طريف

ووسيلة التعاطف أن يجعل موته في يوم غاتم عابس كأن الطبيعة قد
حزنت لموته . وأكثر هاتين الوسيلتين استعمالاً هو جعل الطبيعة منسجمة مع
الحوادث ، أو مع الحالة النفسية للأشخاص .

أما التعارض فيستخدم على معنى السخرية ، وعدم مبالاة الطبيعة بأفراح
الإنسان وأحزانه ، كقوله :

والشمس كاسفة ليست بطالعة تبكي عليك نجوم الليل والقمر

وكما نجد كثيراً في أشعار ذى الرمة إذ يمثل لنا إذا صعدت حبيته عنه كأن
كل شيء حوله في الوجود بالك حزين ، ووسيلة التعاطف أسمى وأكثر إنسانية
من وسيلة التعارض .

النقد الروائي للحياة :

إن الرواية أول ما تهتم ، تهتم بالحياة وبالرجال والنساء وعلاقاتهم ، والأفكار
والعواطف والانفعالات والدوافع التي تحكمها وتسيطر عليها بأفراحهم وأحزانهم ،
وصراخهم ونجاحهم وفشلهم . وإذا كان موضوع الروائي هو الحياة من جانب
واحد ، أو عدة جوانب فلا بد للروائي أن يستخدم قصته كأداة لنظرياته وآرائه
في الحياة ، وحتى ما كان من أبسط أنواع الروايات . فإذن التحليل الدقيق يدلنا

على ما للروائي من نظرات إلى الحياة مهما كانت نظراته نافهة ، كما تدلنا على فلسفته في الحياة . والفرق بين روائي وروائي ، هو الفرق بين فلسفة جديدة عميقة وفلسفة نافهة . والروائيون العظام يمتازون بفكرة في الحياة ، وخبرة بها وتناولهم للحقائق ، ومشاكل التجربة الشخصية ، عدا حكمتهم الناضجة التي يستخدمونها في رواياتهم . وهذه التجارب والفلسفات تتخلل الرواية ولو من غير قصد ، فما يعتقد الروائي عن الحياة سوف يقوده إلى قوله ، سواء كان شاعراً بذلك أو غير شاعر ، ويتجلى ذلك في تصميمه للرواية ، وتناوله لشخصياته .

ويستطيع الروائي أن يعرف نقده للحياة وفلسفته فيها بطريقتين : — الأولى أن يعمل عمل المؤلف المسرحي فيفسر الحياة بعرضها فقط ، والطريقة الثانية أن يشرح فلسفته مباشرة بذكر الوقائع ومناقشة الأشخاص . فيتكلم عن المسائل الخلقية التي تعرض لأشخاص .

والناقد يختبر القصة من ناحيتين ، من ناحية صدقها ومن ناحية أخلاقيتها ، فصدق الرواية ليس هو الصدق الذي تتطلبه الأخلاق . وقد أدرك الفرق في ذلك أرسطو ، فبين أن أعمال الخيال العظيمة فيها شيء اسمه الصدق الشعري ، كنكتة ساخرة رويت ، وقد قال بعضهم إن كل شيء في الرواية صادق إلا الأسماء والتواريخ ، وكل شيء في الدنيا كاذب إلا الأسماء والتواريخ .

ولسكن هذه العبارة مهما كانت مبالة فإنها توضح نوع الصدق الذي تقوم عليه الرواية .

وفي الرواية نوع من الواقعية ونوع من المثالية ، قال (جوته) «إن عمل الفنان يكون واقعياً فيما هو فعله نفعي ، ومثالياً فيما لا يكون واقعياً أبداً » وعلى الرغم مما بين الروائيين والنقاد من التخاصم حول الواقعية والمثالية فسوف نرى أن كليهما إذا فهمت فهماً صحيحاً كان لها ما يبررها ، فإن الواقعية تنشأ من استمتاعنا برؤية القريب والمألوف ، ومنشأ المثالية هو استمتاعنا بالبعيد غير المألوف ، ولكليهما

ظروف خاصة ، فالواقعية يجب أن تمزج بالعنصر المثالي ، والمثالية يجب أن تنفذ من الشذوذ بمزجها بالواقعية .

والعنصر الأخلاقي في الرواية مهما قال النظريون بعدم مبالاة الرواية بالأخلاق فإن الروائيين العطاء في العالم كانوا أخلاقيين واهتموا كثيراً بالمعاني الخلقية ، ولكن يجب على الروائي ألا يتقلب واعظاً ، وإذاً فيجب أن يبحث عن عنصر الأخلاق لا في الدروس المباشرة بل في النقد العام للحياة وثانياً عرض الشخصيات والأعمال وشرحها . وغريزة حفظ النوع ترفض الفن الذي لا يفيد في تذيبها الثقافية وقوتها الخلقية ، فشكل الفن العظيم يجب أن يكون أخلاقياً ، وجهاد الجنس الإنساني في انتقاله من البربرية إلى المدنية هو محاولة واحدة مستمرة في سبيل الاحتفاظ بالأخلاق والتوسع فيها . ومن الواضح أن هذه الملاحظات تنطبق على الرواية النثرية والشعرية وليس من حق أحد أن يقول إن الفن كفن ليس له شأن بالأخلاق ، فالفن يصدر من الحياة ويقضي الحياة ، وإذاً فلا يمكن أن يهمل مسؤولياته تجاه الحياة . ومن السخف التحدث عن الفنان كأنه يقف مستقلاً عن الأخلاق .

الرواية التمثيلية (الدراما) :

وبما أن الرواية والدراما تتكونان من نفس العناصر فإن مقداراً كبيراً مما يقال عن الرواية ينطبق على الدراما . وعلى ذلك فالمبادئ العامة التي وضعناها لدراسة التصميم والتشخيص والمحاور والبيئة المكانية والزمانية وتفسير الحياة في الرواية تصلح أيضاً في معظمها بالنسبة لنفس العناصر في القصة التمثيلية . وإذن ففي دراستنا للدراما نجد أننا قد قمنا بكثير من هذه الدراما سابقاً ، وقد أجبنا عن كثير من المسائل وخاصة مسائل التقدير . ولكننا قلنا أيضاً بعد ذلك إنه برغم أن الروائي والمؤلف التمثيلي عناصر عملهما واحدة فإنهما يعملان تحت ظروف

مختلفة جداً ، ولهذا السبب يصدران مادتهما في طريقتين مختلفتين . ومن هنا نشأ الاختلاف العظيم بين الرواية والدراما في كل شيء يتصل بالصنعة ، وهذا الاختلاف هو نقطة بدايتنا في هذا الفصل . وسندرس المسائل الأخرى فيما بعد ، وهي وإن كانت متضمنة في تحليل الرواية كما هي في تحليل الدراما فقد أخرنا دراستها حتى الآن لأنها تكون أفضل في الفهم في هذا المكان من دراستنا . ولكن اهتمامنا الآن سيكون ببعض العناصر الأولية من الدراما كنوع خاص من الفن الأدبي .

من المهم في البداية أن ندرك أن ما نسميه مبادئ التكوين الدرامي وقوانين الصفة الدرامية تنتجها وتفرضها المطالب التي تضطر الدراما إلى الخضوع لها بسبب ظروف وجودها . للملحمة القديمة كانت تنشأ للإنشاد ، والرواية الحديثة تكتب لقرأ ، وأما الدراما^(١) فتخطط لغرض العرض بواسطة الممثلين الذين يشخصون أشخاص قصتها والذين تتوزع بينهم الحكاية والمحاورة . وإذن فبينما للملحمة والرواية تقصّان وتخبران إذا بالدراما تقلّد بالحركة والكلام . وظواهر تكوين الدراما يجب أن تُحدد وتُشرح بالرجوع إلى الضرورات الأساسية التي تتطلبها هذا التقليد . وعلى ذلك نجد ميزة كبيرة الاسم القديم للدراما وهو القلعة المسرحية stage-play لأنه يساعدنا على تذكر هذه النقطة دائماً وعلى تذكرنا بأن الفن الأدبي للدراما تتحكم فيه ظروف تمثيلها المسرحي .

الدراما كفنّة مسرحية :

برغم أن كل قارئ للدراما والرواية يعرف معرفة نظرية الاختلافات

(١) الترجمة : drama الدراما أو القصة التمثيلية هي ما كُتبت للقرءاء ولكن للتمثيل على المسرح بواسطة الممثلين فقط : والدراما كل قصة تمثيلية سواء أكانت مأساة أم مهزلة . والرواية novel هي القصة التي تكتب لقرأ لا للتمثيل .

الأساسية في الصنعة بين الفنين ، فهو لا يعرف ما لهذه الاختلافات من تأثير على تكوين كل منها ؛ ولذلك يجب أن نوضح ذلك توضيحاً تاماً .

الرواية تحتوى في ذاتها على كل شيء لها ، أى أنها تحتوى في ذاتها الخاصة على كل شيء . وآه الكاتب ضرورياً لإدراك عمله وتقديره . وأما الدراما ، فهي حين تصلنا في صورتها المطبوعة وحين نقرأها كأدب كما نقرأ الرواية لا تكون محتوية في ذاتها على كل شيء ، فيها ، فهي تتطلب في كل مكان فيها معانوية العناصر الخارجة عن ذاتها . وهذه العناصر لا تكون موجودة فيها وهي على تلك الصورة . فما نقرأه لا يزيد كثيراً عن أن يكون تخطيطاً تقريبياً أراد أنه يُملأ بواسطة فن الممثل وعمل الإخراج المسرحي ، وعلى كونه أساساً أدبياً لهذا العرض المسرحي حسب فيه حساب الأداء الكامل لتخطيطه . ولذلك ففي قراءتنا المجردة لقصة تمثيلية تعرض لمصاعب وأخطار معينة ، إذ كثير من تأثيرها علينا معرض لأن يضعف لنقص هذه الأشياء التي تخاطب الخيال مخاطبة مستمرة كالأوصاف والشروحات والتعليقات للشخصية التي تساعدنا في الرواية على أن نرى المناظر ونفهم الناس ونقدّر العوامل وندرك المعنى الأخلاقي للحوادث . ولهذا السبب يكون فهم القصة التمثيلية والاستمتاع بها كقطعة من الأدب يستلزم منا مطالب أعظم بكثير مما يقتضيه منا فهم الرواية وإدراكها ، إذ يجب علينا أن نمد أنفسنا بالظروف الخارجية التي تستمد منها كثيراً من حياتها ، والسير الكامل للأداء الفعلي . وبدل أن نعتمد على الممثل ناعتمد على أنفسنا في الإدراك والتفسير ، وعلى ذلك يجب أن يكون خيالنا حاضراً إلى درجة أن كل منظر يصبح مرمياً كأننا نراه يمثل أمامنا . ونحن في قراءتنا العادية للروايات المسرحية ننقل أشد إغفال هذه الأمور التي هي على ساطعها عظمة الأهمية . ونحن نهمل ذلك بنوع خاص حين ندرس درامات شكسبير التي نعتقد أنها أدب خالص ، وقل أن ننظر إليها في صفاتها البدائية كقصص تمثيلية كُتبت لأجل الأداء على المسرح .

وعلى ذلك من اللازم أن نؤكد أننا في دراستنا لأيّ دراما يجب أن نبدل كل جهدا لكي نخلق ظروفها ومحيطاتها المسرحية الصميمة ، وبذلك نجعل قراءتنا الشخصية لها بديلا صالحا إلى أقصى درجة ممكنة عن الأداء المسرحي . والقصص المسرحية الحديثة تطبع وفيها قدر كبير من الشرح الموجه إلى القارئ حتى يستعيز به عن أداء الممثل والمخرج ، ففي درامات إيسن Ibsen مثلا نجد وصفاً تفصيلياً للبيئة التي يحدث فيها كل منظر ، ووصفاً لمظاهر الأشخاص وتعبيرات وجوههم ونبرات أصواتهم وحركات أجسامهم ، ولولا أن الطابعين الأوائل لدرامات شكسبير عملوا مثل هذا العمل لساعدونا كثيراً على فهم طبيعة الأداء المسرحي في أيامه أكثر مما نفهمه الآن .

اعتماد الدراما على ظروف المسرح :

حتى الآن فهمنا الظروف العامة للعرض المسرحي ولكننا أيضاً يجب أن نفهم الظروف الخاصة التي تتغير في الأزمات المختلفة فتؤثر على طرق الكاتب التمثيلي وتعطى قالباً خاصاً لفته واتجاهها خاصاً له . ولتمثل لذلك بمثابة : المأساة الإغريقية ، والدراما الشكسبيرية .

المأساة الإغريقية :

من المستحيل أن نفهم الميزات التكوينية أو أن نقدر التأثير الجمالي للمأساة الإغريقية بدون معرفة حالة المسرح الأثيني . فالنظارة كان عديم عظاما يزيد على عشرين ألف نفس . وخشبة المسرح ضيقة والممثلون يلبسون ملابس ثقيلة تقليدية فيضمون نعالاً غليظة مبخوة لها كموب عالية لكي يظهروا في هيئات البطولة ، ويضعون فوق وجوههم دائماً أقنعة مرسوما عليها ملامح أعظم وأعرض من ملامح الرجل العادي . وهذه الحقائق الثلاث إذا أخذت معاً شرحت المبادئ البارزة

المتعددة للدرامة القديمة ، وبخاصة خلوها من كل شيء يقارب الحركة الحرة السريعة أو الشخصية الفردية البارزة للمثل أو الصفة الواقعية وكل هذا نجده في القصص التمثيلية الحديثة . فضيق خشبة المسرح حال دون مناظر الجماعات ودون كل منظر يقتضى الاتساع والبعد . وابتعاد الممثلين عن النظارة جعل من المستحيل الإيماءات والإشارات المفصلة الدقيقة . ولما كان الإلقاء السريع والنبرات المنخفضة والنفحات المتبدلة أموراً تضع في هذا المسرح العظيم في الهواء الطلق ، لذلك كانت اللغة المستعملة لغة بلاغية وليست لغة الحديث الواقعي . فكانت نوعاً ملائماً لإلقاء الكلام كحفظات . وهذا يشرح ما تتميز به المحاوراة الإغريقية من جمود وتحدٍ يَخْتَلِفَانِ عن هذه الحيل الماهرة في استعمال الكلمات والألفاظ في أسلوب شكسبير وغيره من أساتذة الدراما الإنجليزية . وملابس الممثلين الثقيلة المرهقة كانت ترغمهم على أن يتحركوا في خطوات محددة بطيئة وعلى أن يتجنبوا كل حركة قوية مجعدة . بينما استعمال القناع حال دون كل محاولة لتغيير سمات الوجه دليلاً على العواطف المتبدلة فظلت الملامح واحدة جامدة وأصبح الأشخاص أشخاصاً نموذجيين للجنس أكثر منهم شخصيات فردية . كل هذه الحقائق تكفي لتوضح لماذا كانت ظروف العرض في المسرح الإغريقي غير ملائمة لعرض أعمال العنف والانفعال وأعرض المعارك والمبارزات والحروب وجرائم القتل وأمثال هذه المناظر .

وهكذا نفهم كيف أن كثيراً من الميزات الغريبة للأساسة الإغريقية كانت نتائج مباشرة وضرورية لهذه الظروف الخاصة من العرض العام ، وذلك مثل بساطتها المتناهية والقالب البلاغي الذي لمحاوراتها وكون شخصياتها شخصيات نموذجية تقليدية ، وليست فردية مستقلة وخلوها من الحركة والسرعة . ولندكر حقيقة أخرى ليس أشد غرابة على القارئ الحديث للدراما الكلاسيكية من

وجود (الكورس Chorus)^(١) فيها .

وقد سبب وجودهم الدائم أمام الممثلين هذه النتيجة الخطيرة : وهى أنه لما كان من المفروض أن الدراما تؤدى من أولها إلى ختامها أمام الكورس وهم مجموعة من الشهود لا يتغيرون ولا ينتقلون من مكانهم ولا يغيبون ، كان من الواجب على المؤلف أن يجعل قصته تحدث كلها فى مكان واحد ، وتحدث كلها فى يوم واحد ، ومن هنا نشأت وحدات الزمن والمكان وكانت قواعد مقررة للتكوين الدرامى .

الدراما الشكسبيرية :

كان المسرح الأليزابى مختلفاً تماماً عن مسرحنا الحديث . ولذلك فمن المستحيل تمثيل روايات شكسبير كما كتبها وبترتيب فصولها الأصلية على خشبة المسرح الحديث . ولذلك نجد المخرجين يحدثون تغييرات كثيرة فيها ، فيضمون مناظر بعضها إلى بعض ، ويلغون مناظر إنماء تاماً ، وسبب ذلك أن المسرح فى عصر شكسبير لم يكن مسرحاً متحركاً ، أى مسرحاً يتغير فيه المناظر كـمسرحنا الحالى . بل كان خشبة بسيطة لا تتغير ولا يتبدل ما عليها ، ويدخل الممثلون ويخرجون وتتعاقب المناظر دون أن تتغير ، وتصور النظر المطلوب يترك لخيال النظارة ، فيتصورون فى الخشبة تارة قصراً وتارة حجرة وتارة شارعاً وهكذا . دون أن يحتاج المخرج إلى عرض هذه المناظر حقيقة . وسبب ذلك أن كاتب المؤلف فى حرية واسعة من الإكثار من مناظره كما يشاء ، ما دام المخرج لن يتعب نفسه فى تصويرها . وسبب ذلك كثرة المناظر فى روايات شكسبير ، وتتابعها فى سرعة عظيمة ، إذ لم يكن الأمر يحتاج إلا إلى خروج الممثلين ودخول غيرهم ،

(١) الكورس جماعة من اللحنين والراقصين يغنون الشهود للرواية التيلية ، ويغنون كل منظر ومرحلة بتعاقبهم وشرحهم وتقديمهم بواسطة الغناء والرقص .

وبذلك يتغير المنظر بلا حاجة إلى تغييره فضلاً . أما في المسرح الحديث الذى لا تتبع فيه هذه الطريقة ، والذى يصور كل منظر تصويراً فنياً ، فإن إخراج هذا العدد العظيم من المناظر وبذلك السرعة أمر عسير بل هو أحياناً مستحيل . ولذلك يلجأ المخرجون المحدثون كما قلنا إلى ضم المناظر بعضها إلى بعض ، أو إلغائها بعضها .

وعلى هذا الضوء نفهم كثيراً من مميزات تكوين الدراما الشكسبيرية . فهى لا تهتم مطلقاً بالبيئة المكانية ، ولا تعنى بوحدة المكان . وهى تحتوى على كثير جداً من المناظر الثانوية التى تفكك التصميم وتسبب حيرة كبيرة للمخرجين المحدثين ، والتى قد لا ترضى الآن ذوقنا الذى تعود فى الدرامات الحديثة على التركيز واختصار المناظر وحصر الانتباه فى عدد قليل منها ، وغير هذا من الأمور . ومن الحقائق المسرحية التى أثرت فى تكوين درامات شكسبير أيضاً أنه كان المسرح خالياً من الستار ، ولذلك كان إذا انتهى المنظر فلا بد أن يخرج كل أشخاصه لكي يدخل أشخاص المنظر الجديد ، إذ ليس من ستار يسدل عليهم ثم يرتفع فيرى النظارة الأشخاص الجدد ، فكان النظارة يشاهدون بأنفسهم خروج الممثلين . ولهذا نرى كل منظر فى درامات شكسبير ينتهى بأن يخرج جميع الأشخاص . ولكن هذا ليس شيئاً هاماً . وأهم منه أن الستار الآن يودى نوعاً عظيماً الموائم فإنه يستطيع به أن يختم منظره عند أى نقطة يرغبها بمجرد إسدال الستار . وهذا نافع فى اللحظات الرائعة التى تبلغ فيها الدراما أقصى تأثيرها وقتها ثم يسدل الستار فيحفظ ذلك بكل التأثير على النظارة . أما فى درامات شكسبير فهذا مستحيل ، لذلك لا بد أن يطيل الكاتب بعد بلوغه القمة الحقيقية لعظمة الفن التمثيلى لكي يحتمل فى إنهاء المنظر وإخراج الأشخاص من على الخشبة ،

وذلك يؤدي كثيراً إلى إضعاف التأثير القوي على النظارة ، ويضطر الكاتب إلى الإطالة المملة في كثير مما لا حاجة إليه بمد بلوغ المنظر إلى أحسن نقطة فيه .
من كل هذا نفهم كيف أن طبيعة الدراما تتأثر في عناصر تكوينها بطبيعة الإخراج المسرحي وضرورات الأداء التمثيلي .

التصميم في الدراما :

في وضع المؤلف التمثيلي لتصميمه plot نجد مشكلة واحدة تضايقه ، وليست تضايق زميله المؤلف الروائي ، فالروائي يتمتع بحرية تامة في طول عمله ، وبالتالي في كمية المادة التي يكون منها هذا العمل . وأما التمثيلي ففي كلتا النقطتين يتقيد بقيود شديدة قاسية ، فالرواية ليست مرسومة لسكى تُقرأ خلال جلسة واحدة ، بل يمكن القارئ أن يدعها ثم يأخذها ثانياً كيف شاء وحين يجب ، ومطالعتها قد تمتد إلى أيام أو أسابيع ، وليس من شرط ضروري إلا كون الرواية شائقة بحيث تحمله على أن يعود إليها حين تسنح له الفرصة . وأما القصة التمثيلية فعلى العكس من ذلك قد وضعت لسكى تسمع في جلسة واحدة ، ولما كانت القوة البدنية لاحتمال النظارة محدودة ، وبما أنه حين تبلغ الدراما إلى هذا الحد يكون من المستحيل على أرواح المناظر وأشوقها أن تجتذب الانتباه وتمنع السأم ، لذلك كان القانون العملي الأول للعمل المسرحي قصره ، فالدرامي إذن سرهم على أن يعمل في حيز فسيحة محدودة جداً عن تلك التي يعمل فيها الروائي ، ولذلك يجب عليه أن يركز مواده ، ويأبى كل شيء ليس له ضرورة لازمة لغرضه ، ويختار أهم الحوادث والمواقف ، ويركز انتباهه عليها . وعلى هذا يمكن أن نقدر الفرق بين امتداد الرواية الثرية وبين قصر الدراما ، ولذلك إذا أردنا تحويل رواية إلى دراما فالواجب اختصارها وتركيزها . حقاً إن المؤلف التمثيلي يعاونه على تحقيق

هذا القصد هذه الفنون الثانوية على المسرح ، فشكلها مما يجب على الروائي أن يشرحه يمكن الدرائي أن يدعه لأداء الممثل ، بينما البيئة المسرحية تحرره من ضرورة الوصف اللفظي ، ولكن رغم ذلك لفحشكلة وضع مادته وضعاً واضحاً مؤثراً في حدود الدائرة الضيقة التي يجب أن يخضع لها هي مشكلة لا بد أن تجهد مهارته في حلها ، وعلى ذلك فأول انتباه نوجه إلى تصميمه يكون إلى هذا الجانب منه . والتحليل سوف يرينا أنه بينما الروائي يحكي قصته في قصص مستمر متتابع يعالج علاجاً كاملاً كل مسألة تنشأ في طريق سيره وقت نشوئها ، فإن المؤلف الدرائي يستبقى لمعالجة الكاملة عدداً من المناظر الهامة يضمها بعضها إلى بعض بحلقات القصة . ولكن القصص التمثيلية قد تختلف في هذه الناحية باختلاف ظروفها وأزماتها ، فالدراما الحديثة أشد ميلاً إلى هذا التركيز والاختصار والضم ، أما في درامات شكسبير كما شرحنا سابقاً فإن التصميم أكثر تفككاً وتراخياً .

التشخيص :

إذا كانت الاختلافات بين الدراما والرواية في التكوين كبيرة فإنها أكبر في تصوير الشخصيات .

التشخيص في الدراما :

يظن بعض الناس خطأً أنه بما أن المسرح يعتمد إلى حد كبير على الحركة فإن التشخيص أو تصوير الشخصية في القصة التمثيلية له أهمية ضئيلة . وهذا خطأ محض . وكل ما قلده عن أهمية التشخيص في الرواية ينطبق على التشخيص في الدراما . قال المستر هنري أرتجونس : « إن القصة والحوادث في العمل المسرحي إذا لم تربط بالشخصية كانتا أشياء صيدانية وغير ثقافية . فإنها يجب أن تكون

مظهراً ثانياً من مظاهر الشخصية » وهذا قول صائب . فالشخص هو العنصر الأساسي حقاً والباقي حقاً في عظمة أي عمل درامي ، ويكفي أن نرجع إلى شكسبير لنجد مثلاً مقنعاً . فليس من أحد يدعى أن مسرحياته مدينة بمكانها الخالدة في الأدب إلى صفة تصميماتها . بل إن المنفعة التي تحتفظ بحياتها هي منعة الرجال والنساء الذين فيها .

« وإن السبب في أن درامة ما كبت مأساة عظيمة وليست مجرد مجموعة من مواقف الرعب والفضاعة هو أن لها ليس الجرائم التي يرتكبها ما كبت بل هو شخصية ما كبت نفسه ، وإن السبب في أن (تاجر البندقية) مبرزة عظيمة وليست مجرد مجموعة من السخافات الصبائية ، هو أن لها ليس الأشياء التي تحدث ، بل الناس الذين يحدثونها » . وإذا اعتبرنا درامة هامات مجرد تصميمها فإننا يجب أن ندهش من بين هذه المآسي الفياضة بالدم أوروإيات الانتقام التي تحاطب الأعصاب القوية في الجمهور الإليزابيثي بما فيها من قوة عنيفة وانفعالات فظيعة . ولكن شكسبير قد صنع من هذه المادة التي لا تبشر بنجاح درامة على أعظم قدر من الإمتاع ، وقد صنعها كذلك بواسطة تنمية ما نسميه في لغة عصرنا بالعنصر السيكلوجي ، وإن حيوية هذه الدراما لا تعتمد على شيء إلا على هذا العنصر السيكلوجي .

شروط التشخيص :

الشرط الأول في التشخيص في الدراما هو كالشرط الأول في تأدية تصميمها ألا وهو الإيجاز . قد يقال في تبرير رواية أطول من اللازم . إن عرض الدافع والتصوير التام للشخصية يستدعي ويبرر تطويلاً وإسهاباً . أما الدرامي فإنه يجب أن يتناول الدافع والشخصية في داخل القسمة الضيقة للمناظر أقل نسبياً ، وفي خلال نفس الوقت يجب عليه أن يهتم بتدرج قصته . وأرى من اللازم أن أزيد

انتباه القراء إلى هذه النقطة الهامة بالتأكيـد في الشرح .
ويكفي أن تمثل لذلك بما كـبث . فـا كـبث نموذج للإيجاز في تناول الوقائع
وأهم من ذلك أنها نموذج للإيجاز في تصوير الشخصية ، وشخصية ما كـبث
وشخصية زوجته من أخذ الشخصيات التي صورها شكسبير . وقد اتفق النقاد
على أنه قد أمدّها بالصدق وغبابة الحياة والحيوية ، ولكن قد ندهش إذ نجد أن
شكسبير لم يقل عنهما في الرواية إلا شيئاً قليلاً ، ولم يجعلهما يتكلمان إلا قدرًا صغيراً
من الكلام . ومع ذلك فقد صورهما التصوير الكامل التام الوافي . ولذلك كانا
المثال الرائع الأعظم للتركيز في تصوير الشخصية .

فالتركيز على ذلك صفة ضرورية في التشخيص الدرامي . وهو يستدعي
لذلك التأكيـد البارـع الدقيق للصفات التي يجب أن تتضح أشد الانضاح . وإذن
فالحاجة في الدراما أنشد منها في الرواية إلى أن يكون لكل كلمة من المحاوره
معناها وفائدتها ويجب أن لا يصور من الشخصية إلا الجوانب الهامة المتعلقة
بمجموع القصة والشخصيات الأخرى .

المبار الشفهي :

شرط آخر أشد أهمية في التشخيص الدرامي هو ضرورة الحياد الشخصي .
فهو يستطیع أن يختلط بنفسه بحرية برجال ونساء قصته ويحللهم من الخارج
ويصدر أحكاماً عليهم وعلى أفكارهم وعواطفهم . أما الدرامي فلا يستطيع أن
يفعل هذا . فإنه سرغم على أن يقف محايداً وهذا من المميزات التي يتمتع بها
الروائي ولا يتمتع بها الدرامي ، وبخاصة حيث توجد التعقيدات في الشخصية
والظلال الدقيقة للدافع والانفعال ، فإذا أضفنا إلى هذا ما يتمتع به الروائي من
الاستخدام الحر لسعة المكان وسعة الزمان أدركنا أنه يتفوق على الدرامي في
ميدان التشخيص . وهذا من الأسباب التي أدت إلى اكتساح الرواية لمقام الدراما
في عالم الأدب .

٥. التشخيص :

وصلنا الآن إلى الفرق الأساسي بين التشخيص في الدراما والتشخيص في الرواية . ولذلك نشأ مسألة طرق التشخيص الدرامي . فالدرامي محرم عليه أن يستخدم طريقة الروائي البسيطة في أن يجعل نفسه القائم بمهمة المفسر لرجاله ونسائه والذي يخبرنا بما نحتاج إلى أن نعرفه عنهم . وإذا فكيف يؤدي الكاتب التمثيلي شخصياته إلينا ، وكيف يصور لنا أشخاصه التي يرسمها ؟ هو بفعل ذلك في طريقتين فقط بواسطة التصميم ، وبواسطة أقوال أشخاصه .

الحركة :

التصميم أداة هامة من أدوات التشخيص . ونحن عادة نحظى ، فهم قيمته في التشخيص بسبب تعودنا الفصل بين الاثنين . فالحق أن الحركة تحتوي الشخصية وتتضمنها ، فخلال حركة القصة وبنوع خاص خلال أزماتها ومواقفها الكبير نشعر بالصفات العامة الثقافية والحقيقية للأشخاص الذين يشاركون فيها ، نعرفهم بما يعملون كما نعرف الشجرة بثمرتها ، ويزداد هذا وضوحاً إذا تذكرنا ما قلناه عن الأهمية المتبادلة بين التصميم والشخصية ، وفي الدراما الجيدة ، كما في الرواية الجيدة يستقر التصميم في الحقيقة على الشخصية ، فهو يتضمن كما قلنا أن عدداً من الناس لم هذه النفسانيات المعينة وتحت إرغام هذه الدوافع والانفعالات المعينة قد اجتمعوا معاً في ظروف أنشأت تبادلاً من التأثير بينهم ، وإذا كان ذلك كذلك ~~فقد تدرج~~ القصة بالضرورة يظهر نفسياتهم ودوافعهم وانفعالاتهم ، وهي في الحق القوى الفعلية التي من وراء الحوادث التي تتألف منها القصة ، ولذلك قال المستر جونس : « إن القصة والحادثة والموقف يجب أن تكون مظهرًا ثانياً من مظاهر تدرج الشخصية » . وقد كان « ديدرو » له عادة غريبة ، هي أن يذهب إلى المسرح بعد أن يسد أذنيه حتى لا يسمع حديث الممثلين ، وبذلك يحكم على القصة

المثلة من مجرد حركتها ، ويمكن أن نقوم بنفس التجربة لكي نرى كيفية تصوير الحركة وحدها للأشخاص ، وإذا ذاك سنرى أن الصفات العامة للأشخاص لا بد أن نعرفها ونذكرها إدراكاً صحيحاً لا يتطرق إليه الخطأ من مجرد أعمالهم ، أما التفاصيل في هذه الصفات فبالطبع لا نعرفها إلا من المحاورة .

المحاضرة :

التصميم لا يدل من شخصيات الأشخاص إلا على صفاتها العامة ، ثم هو لكي يدل على هذه الصفات العامة دلالة واضحة يجب أن يكون قوياً بارزاً في تخطيطه وفي حركته التامة ، وأن مواقفه النقدية تكون محددة تحديداً جيداً بحيث لا يمكن الخطأ في فهم معناها . وكل هذه الشروط تحققها الدراما الإنجليزية الرومانتيكية ، أما عن تفاصيل التشخيص ، وعرض الدوافع والآفالات والعواطف ونموها وتعقداتها وتضاربيها فإننا يجب أن ننقل من الحركة نفسها إلى المحاورة التي تصاحبها ، وهذا يكون ألزم إذا كانت الدراما نفسانية تعني بتجليل الدوافع الخفية المستترة في أعماق النفس ، وهكذا تصبح المحاورة ذبلاً ضرورياً للحركة ، بل تصبح جزءاً داخلياً فيها ، فالقصة تتحرك في خلال الكلام وتتضح مرحلة فرحلة وإسقاطه ، ولكن المهمة الرئيسية للمحاورة في الدراما كما هي في الرواية تتعلق كما قلنا تعلقاً مباشراً بالتشخيص ، فالمحاورة هي الأداة التي يستخدمها الدرامي للشرح والتحليل .

والمحاورة أداة من أدوات التشخيص عن وسيلتين : الأولى الأقوال التي يقولها الشخص عن نفسه في حديثه مع الآخرين ، والثانية للمحفوظات التي يقولها الآخرون عنه في الدراما .

فأما عن الوسيلة الأولى ، فإن أقوال أي شخص في الدراما تقدم شرحاً دائماً مستمراً على سلوكه وشخصيته ، وحين يكون هذا الشرح ضرورياً بنوع خاص

فإننا نجد الحركة تتوقف في بعض المناظر وتستمر الأفكار والعواطف والعوامل في سيرها وتوهمها وتدرجها ، وبذلك نجد ما يسمى (الكلام المجرد mere talk) أى الذى لا يحمل حوادث ولكنه فقط يزيد في عرض الشخصية وتحليلها . ولكن يجب أن نغذر في الحكم على شخصية شخص من أقواله هو فقط ، فهو قد يخفى صفاته الحققة ويحاول ادعاء غيرها .

والمؤلف المسرحى في تصوير شخصيته قد يبدأ بأن يصور منها قليلا من صفاتها ثم يأخذ يتدرج في إكمال تصويرها قليلا قليلا حتى تأتى أزمة أو موقف خطير يوضح السر الكامل في حقيقة هذه الشخصية ، والمؤلف الماهر قد يبدأ بأن يعرض كل الصفات الأساسية في أشخاصه الرئيسية ، وهى الصفات التى يدور حولها التصميم ، وهذه فى العادة طريقة شكيبيير .

هذه الوسيلة المباشرة يعاونها في تصوير شخصية الشخص ما يقوله عنه الآخرون في مواجهته أو بينهم وبين أنفسهم . ولكن في حكمنا على شخصية بما يقوله عنها الآخرون يجب أن نحترس وتذكر أن ما يقوله عنها شخص آخر إنما يعبر أولا عن نفس هذا الشخص وعن رأيه في تلك الشخصية وفهمه لها ، وهو في ذلك متأثر بحبه لها أو كرهه إليها . وإذن فيجب ألا نأخذ حكمه حجة لا تناقش . بل نفهم قيمته الحققة والسبب الذى أدى إلى أن أصدره ، ثم نقابله بما يقوله الآخرون عن نفس الشخصية ، ومن كل ذلك نستطيع أن نحصل على ما يعيننا على الفهم الحقيقى لطبيعة هذه الشخصية .

هديت الفرد إلى نفسه .

من أهم الوسائل التى يستعين بها المؤلف الدرامى على تصوير نفسية الشخص ما يضعه على لسان هذا الشخص حين يحمله يتكلم إلى نفسه منفردا . والمؤلف الدرامى يستعين بذلك على التعمق بنا في المنابع الخفية لطبيعة الشخص ، وعلى

عرض هذه النماذج التي ينشأ عنها السلوك ، والتي لا يستطيع أن يظهرها في المحاوره العادية . فإنه قد يكون من اللازم لكي نفهم شخصاً فهُماً تاماً أن نعرف ما يحول في داخل نفسه من العوامل والأسرار التي لا يعبر عنها ولا يكشفها ، وفي سبيل ذلك نجد الدرامى يجعل أشخاصه يتحدثون إلى أنفسهم بصوت عالٍ ، وهكذا نسميهم ، وحديث الفرد إلى نفسه soliloquy كان وسيلة شائعة الاستعمال في الدراما الاليزابثية . وشكسبير يستعمله في دراماته كثيراً ، ولكن النقد في أيامنا هذه يعارضه معارضة شديدة ويكره استعماله في الدراما الحديثة ، ويرى أن واجب الدرامى تجنبه . ولهذا اختفى حديث الفرد إلى نفسه من الدرامات الكبيرة المعاصرة . وبدلاً من ذلك يبيح النقد المعاصر حيلة يستعير بها المؤلف عن جعله الشخص يتحدث إلى نفسه ، وهى جعله يتحدث إلى صاحب أمين أو صديق مخلص له يصارحه بكل شيء فيكون في الحقيقة كأنه يخاطب نفسه . ولكن النقد يشترط في سبيل ذلك أن يكون لهذا الصديق دوره الحيوى واشتراكه الضرورى في القصة التمثيلية .

ولكن يجب ألا نَحْكَم على شكسبير بقواعد النقد المعاصر إذا رأيناه يكثر من استعمال حديث الشخص إلى نفسه . فهى كانت وسيلة مقبولة متبعة في العصر الاليزابثى . وشكسبير يستعملها بنوع خاص في شخصياته المعقدة الصعبة .

التقنيات الطبيعية للتصميم الدرامى :

لا نستطيع أن نمضى قدماً في دراسة أى دراما إلا بعد معرفة شيء عن المبادئ العامة لتخطيط الدراما .

كل قصة درامية تنشأ من نوع من الصراع ، أى اصطدام أفراد متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغراض متعارضة . وفي أبسط أنواع القصة وأكثرها شيوعاً يكون هذا الصراع شخصياً محضاً ، فيكون الاصطدام بين الخير والشر

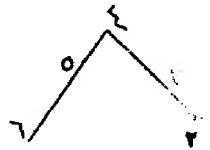
جان في بطل القصة . ولكن قد يتخذ الصدام أشكالاً أخرى
فيكون الصراع بين البطل وبين القدر أو الظروف كما في (أوديب
وبينه وبين القانون أو تقاليد المجتمع كما في (أنتيجون) . أو يكون
الصدام بين البطل وبين القوى الخارجية المعادية لمصاحبا للصراع الداخلي الذي
ينشأ في طبيعة الرجل نفسه فيكون الرجل في حرب مع نفسه كما في (هملت)
و (ماكبث) ونوراً في (بيت اللعنة) . ومهما يكن من شيء فإن أساس القصة
التمثيلية نوع من الصراع . وابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيقي ، وابتدائه
ينتهي التصميم الحقيقي . ولما كانت المنفعة الأساسية للنقطة بين هذين الطرفين
مكونة من تدرج الصراع وتقلباته ، فإن حركة التصميم ستقبع بالضرورة سبيلاً تام
التحديد والانضباط . فالتعقدات الناشئة من الصدام الابتدائي بين القوى المتعارضة
تظل تزايد حتى تصل إلى نقطة يكون فيها التحول النهائي إما هذا الجانب أوذاك
الآخر ، وبعد ذلك يكون سير الحوادث متجهاً إلى الانتصار النهائي للخير على الشر
أو للشر على الخير وإن تحلل ذلك بعض عقبات ثانوية . وهكذا نستطيع أن
نميز في أي مسرحية ما يسمى (الخط الدرامي) (dramatic line) ويتكون من
أولاً : الحادثة أو الحوادث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع . ثانياً : حركة
النهوض أو النمو أو التعقد وتشيل الجزء من الدراما الذي فيه يستمر الصراع زداد
في الخطورة بينما تظل نتيجته مبهمة . ثالثاً : نقطة التحول ، وفيها يحصل جانب
من الجوانب المتعارضة على فوز وتقلب بحيث يضمن النصر النهائي . رابعاً :
حركة المهبط أو الخلق وتشمل جزء الدراما الذي يتكون من المراحل التي يسير
فيها اتجاه الحوادث إلى هذا النصر النهائي . خامساً : الخاتمة أو الكارثة ، وفيها
ينتهي الصراع .

هذا هو التقسيم الطبيعي لتكوين القصة الدرامية أعني إلى أقسام خمسة ،
ولكن هناك التقسيم الآلي إلى فصول خمسة عادة ، وفي هذا التقسيم الآلي تبدأ حركة

النهوض أو التمعّد في الفصل الأول وتستمر حتى الفصل الثالث ، والواصل الثالث يحتوى عادة جنباً لجنب مع جزء من التمعّد على نقطة التحول وبداية حركة الهبوط ، ويستمر الهبوط أو الخلق في خلال الفصل الرابع والخامس ، والتقسيم الطبيعي بآله طبيعي فهو مستقل عن كل تقسيم للقصة إلى عدد معين من الفصول . ففي الدراما الحديثة التي تتكوّن من أربعة فصول ، وفي الدراما القصيرة من فصل واحد بطل يوجد هذا الخط الدرامي بكل أقسامه .

ولكن تحليلنا للتكوين الدرامي لا يزال ناقصاً ؛ فبرغم أن التصميم الحقيقي للدراما يبدأ بابتداء الصراع فإن هذا الصراع ينشأ عن ظرف معين ، وجود من الأشياء وراء ذلك معينة بين الأشخاص الذين سيصطدمون . ولذا لابد من وجود هذا الظرف وهؤلاء الأشخاص . ولابد إذن من شرح هذه العلاقات والظروف وإلا فإنه لن تفهم القصة . ولذلك يوجد قسم آخر من الدراما وهو المقدمة أو العرض ، ويشمل الجزء الذي يقود إلى الحادثة الابتدائية ويهيئ لها .

وقد تعود الكتاب عن النظرية الدرامية أن يرمموا الخط الدرامي في خط بياني يكرّون له أشكال مختلفة ويكون عادة هرمي الشكل . فمنها هذا الشكل :

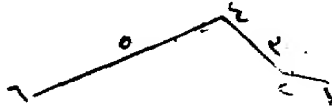


وفي هذا الخط البياني يمثل : (١) المقدمة أو العرض . (٢) الحادثة الابتدائية . (٣) نهوض الحركة إلى نقطة تحولها . (٤) نقطة التحول . (٥) الهبوط أو الخلق . (٦) الخاتمة أو الكارثة .

وهذا الرسم البياني لا يمثل إلا الدراما التي فيها تكون نقطة التحول في

من نصف التصميم تماماً ، وبذلك تنقسم إلى قسمين متساويين كما في (رايوس
قيصر) . وإذا فوجب تعبير هذا الرسم البياني لكي يمثل الحالات التي لا يوجد
فيها هذا التوازن التام . .

ففي (الملك لير) تبدأ نقطة التحول الحقيقية للتصميم في المنظر الأول ، ولذلك
يمثل الخط الدرامي لها بهذا الرسم :



وفي عتيل لا تبدأ نقطة التحول إلا في المنظر الأول من الفصل الرابع ،
ولذلك تمثل الخط الدرامي لها بهذا الخط البياني :



وفد انشرت عادة استعمال هذا الرسم البياني الهرمي الشكل في دراسة
الصنعة الدرامية .

والآن وقد درسنا ما هي التقسيمات الكبرى للقصة الدرامية انتقل إلى اختيار
هذه التقسيمات واحداً فواحداً وندرس في كل منها ما يحقق المطالب الرئيسية للعمل
الدرامي الجيد .

المقدمة أو العرض Intraduction or Exposition :

غرض المقدمة أو العرض أن تمكن الناظر من كل المعلومات الضرورية لفهم
الصحيح للدراما التي يشهدها ، ففي البداية يجد الناظر نفسه أمام عدد من الناس
يأمل أن يهتم بعد قليل بأحوالهم ، ولكنه لا يعرف عنهم ولا عن حفظهم الآن

شيئاً ، وإن كان من الضروري أن يعرف بأقصى سرعة ممكنة من هم وما هم وما هي العلاقات بين بعضهم والبعض قبل أن تبدأ الحركة ، فإن المنظر الافتتاحي أو المناظر الافتتاحية في أي دراما يجب أن تكون مشغولة إلى حد كبير بالشرح والعرض . ومن المعروف في النقد المسرحي أن هذه المحاولة من أشق الاختبارات للمهارة المؤلف المسرحي ، فهم كانت قصته سهلة ، وإنه سيلاقى في هذا البدء صعوبات شديدة ، وترداد هذه الصعوبات بالطبع بازدياد : تعقد موضوعه وعدد أشخاصه ، فيكون متحيراً : بأي شيء يبدأ ، فإليه عدد من الناس يعرفهم ويريد تقديمهم إلى النظارة الذين لا يعرفونهم ، ومعرفة كل منهم تقتضى معرفة الآخر فبأيهم يبدأ ؟ .

' وقد اخترعت وسائل متعددة للتغلب على هذه الصعوبة ، وأبدها عن الطبيعة الدرامية الصحيحة جعل أحد الأشخاص يقوم بمهمة الشارح والمفسر ، فيضع الكاتب على لسانه المعلومات اللازمة عن سائر الأشخاص ، وأيضاً أكثر هذه الوسائل فحاجة ما كان يتبعه يورينيدس وسينيكا من تقديم الدراما بقصيدة منظومة تشرح الأشخاص . وكان المسرح الاليزابثي يستعمل كلاماً تمهيدياً طويلاً عملاً في كل دراما ، وبعض قصص شكسبير فيها هذا التمهيد الملل أحياناً على لسان هذا الشخص أو ذاك .

ننقل من استنثار شخص بالقيام بمهمة المفسر إلى وضع الكاتب لهذا التفسير الضروري في شكل محادثة بين أشخاص مختلفين ، ون السهل جداً أن نغيز بين ما هو محادثة حقاً فيها الصفة الدرامية ، وما هو حيلة مفضوحة فجأة . فكل من شاهد المسرحيات تمثل يعرف هؤلاء النظم الذين بينما هم منهمكون في تفتيق الفئار عن الأثاث ، أو في وضع الفطور على المائدة إذا بهم يتحدثون بصراحة عن أسياهم ! وهو أيضاً يعرف هذا الشخص الذي قد عاد للقور من رحلة طويلة . فهو مشتاق إلى أن يعرف كل الأخبار المحلية ، وبالصدفة يقابله شخص هو صديق قديم له يقدم له ما يرضى فضوله ، وهو أيضاً يعرف (السيد الأول) و (السيد

الثاني (الذين يستخدمهما شكسبير حين يكون في عجلة ، وفي كل هذه الحالات يكون التصنع واضحاً ومتكناً بحيث إننا — ونحن نصغي إلى الكلام — نعرف أننا يجب أن نحصل منه على المعلومات اللازمة لكي نفهم الحوادث القادمة . فإننا نفعل ذلك ، ونحن نشعر شعوراً عميقاً بأن كل هذا قد وضع الالهي . إلا أني أقدم لنا الأخبار . وإن فن الكاتب المسرحي لا يتجلى في شيء كما يتجلى في قدرته على صياغة عرضه بحيث لا يشعرنا بأي تصنع أو جهد . ولذلك يأخذ العرض الجيد شكل محاورة تبدو في الظروف الطبيعية وملائمة ، وتدور بين نفس الأشخاص الذين سنبتهم بهم مباشرة . وتتصل بامتداد الحركة اتصالاً يجعلها غير متميزة عنها . وفي الافتتاحات الدرامية الجيدة مثل افتتاح (عطيل) تبدأ مهمة الدراما بمجرد ارتفاع الستار ، فبعد انبهاها بخذبه ويستلبد مباشرة منظر وكلام على الحياة والشخصية ، وفي تبعتها الناظر والكلام نحصل بدون أن نشعر على ما هو ضروري لمعرفة الموقف الابتدائي ، فنعرف الحوادث التي قادت إليه . والناس الذين تكون ظروفهم مادة التصميم ، ويكون أحياناً من المستحيل على الدرامي أن يحقق كل الكمال المثالي في هذا القسم من عمله . فلا يتخلو عرضه من ظهور بعض الجهد والعمل مهما كان ماهراً ، وإذن واجبنا أن نتسامح في قبول مثل هذا التكلف لكي نحصل من المقدمة على المعلومات الضرورية . ولكن مع ذلك يجب أن نحفظ النموذج المثالي كقياس نقيس عليه في الحكم .

فما تعرض يجب أن يكون واضحاً ، وأن يكون مختصراً إلى أقصى حد تسمح به طبيعة المادة ، وأن يكون متصلاً اتصالاً حيويًا إذا أمكن بالحركات الأولى في التصميم ، وأن يكون مخفيًا بمهارة بحيث لا يشعر به الناظر ، وإن كان التحليل الدقيق لا بد أن يكشفه .

الحادثة الابتدائية : Initial Incident

في رسمنا تبييني للتصميم جعلنا العرض قسماً مستقلاً عن الحركة ، وإن كان مهيئاً لها ، ولكن الحق أن التصميم يبدأ قبل أن ينتهي العرض . ففي موضع ما من الجزء المبكر في الدراما في المنظر الأول مثلاً ، أو قبل انتهاء الفصل الأول على كل حال ، سنجد منبع الحركة في حادثة أو حوادث تسبب ميلاد الصراع الذي تتكون منه الدراما . ولذا تسمى بالحادثة الابتدائية ، وقد تسمى بالقوة المثيرة exciting force . وليس من الضروري أن تجعل الحادثة الابتدائية بحيث نشعر بها شعوراً بارزاً ، وإن كانت عادة شكسبير أن يجعل نقطة ابتداء الصراع بارزة ، وليس من الضروري أن تكون الحادثة حادثة حقاً ، فقد تكون حالة ذهنية لأحد الأشخاص .

وبعض المسرحيات تنشأ من اجتماع حادثتين ابتدائيتين لا حادثة واحدة ، وفي الدرامات التي تتكون من أكثر من قصة يكون لكل قصة حادثتها الابتدائية .

صراع الهمم : Rising action

بالحادثة الابتدائية ندخل في المهمة الحقة للدراما ، ويكون القسم الأول منها متكرراً من تعقد الحركة أو نهوضها إلى نقطة تحولها . وهنا تتميز مهارة المؤلف بتقدير ما يجعل هذا النهوض واضحاً ومنطقياً . فإدام الناظر قد عرف الأشخاص وظروفهم فمن اللازم أن تبدو كل حادثة أمامه ناشئة نشوءاً طبيعياً عما تقدمها . وفي اتجاه الحركة كلها يجب ألا تطمس التفاصيل غير الهامة ما هو ضروري منها تكن التفاصيل شائعة في حد ذاتها ، ويجب أن يعرض تأثير العوامل عرضاً بارزاً واضحاً بحيث يكفي لأن يشرح ما يقال وما يعمل . ويجب أن يحتفظ بالعلاقات

الصحيحة بين الأشخاص والحركة . ثم يجب أن يشغل كل منظر مكاناً محدداً من تطور المجموع الدرامي ، إما بأن يظهر مرحلة جديدة في تدرج التصميم ، أو بأن يزيد في معرفتنا بالأشخاص ، أو بكلا العاملين معاً .

ثم من الجوانب التي ندرسها في عمل المؤلف الدرامي ناحية الصنعة في معالجته لمادته . فيجب أن يكون جهد الدرامي مبدولاً في أن يخفي كل أثر للجهد والتصنع والتكلف في صياغته لدرامته ، بحيث تبدو أمامنا هذه الصياغة طبيعية لا تعمل فيها . وكل هذه الشروط يجب أن تتوفر لا في المرحلة الأولى من الحركة الدرامية فحسب ، بل في التصميم كله ، ولكن هناك شرطاً يجب أن يتوفر في حركة النهوض خاصة . ففي خلال حركة النهوض يجب أن تذكر كل عناصر الصراع التي ستبرز في نقطة التحول باعتبارها العوامل الرئيسية التي ستحدث الخلافة . فإذا كان الصراع بين أشخاص فإن القسم الأول من الدراما يجب أن يعرفنا بكل الأشخاص الذين سيوجدون في القسم الثاني ، وإذا كان الصراع محصوراً في ذهن البطل فإن سلوكه الذي سيقود إلى سعادته أو شقائه يجب أن يشرح بعرض الصفات التي ستقبل عليه ، وخلاصة هذا أن أسس الحركة التالية يجب أن تكون قد وضعت في الابتداء . فمن الخطأ المحض أن يقدفنا المؤلف بعامل جديد بدون تحذير أو تمهيد ، كأن يقدم إلينا شخصاً جديداً ، أو أن يقدم دوافع وعوامل لم يسبق له أن أشار إليها أى إشارة ، فكل هذا فخر في الفن .

نقطة التحول : Turning Point or Crisis

لما كان تفاعل القوى المتعارضة لا بد أن ينتهي بتغلب جانب منها فإن كل قصة درامية لا بد أن تصل عجبلاً أو آجلاً إلى مرحلة في تدرجها يبدأ فيها اللبازان يتحول إلى إحدى الناحيتين ، وذلك ما نسميه نقطة التحول في الحركة .
واقانون الأكبر في نقطة التحول أنها تكون النتيجة الطبيعية المنطقية لكل

ما حدث من قبل ، بحيث نستطيع أن نشرحها شرحاً تاماً بالرجوع إلى الأشخاص وظروف الأشياء التي وجدت ، وهكذا لا بد أن يكون نشوء الحادثة التي ستوجه الحركة إلى خاتمتها من الحركة نفسها ، ويجب ألا تكون حادثة صدفة تقع إغماً على التصميم من الخارج . فإذا توفر لنقطة التحول هذا الشرط أمكن معالجتها بصورة مختلفة باختلاف الظروف .

وقد كان عادة المؤلفين الدراميين القدماء من الإنجليز أن يضعوا نقطة التحول حوالى منتصف الدراما ، أما في الدرامات المعاصرة فيجتهد المؤلفون في أن يؤخروا نقطة التحول إلى أقصى حد ممكن .

حركة الهبوط أو المحل : Falling action or Denouement

إذا مضت نقطة التحول دخلنا في القسم الذى يأخذ فيه الصراع يقترب من الخاتمة . وطبيعة هذا المحل تختلف باختلاف خاتمة الدراما ، أهي ستكون مفرحة أم محزنة . ففي المسرحية الكهزلية تكون حركة الهبوط عبارة عن انسحاب العوائق بالتدرج وزوال الصعوبات وسوء التفاهم ، فيصطالح البطل والبطلة ويتفاهمان ، ويتزوجان . أما في المأساة فعلى العكس من ذلك تكون حركة الهبوط قائمة على زوال العناصر التي ظلت حتى الآن تحول دون انتصار الشر ، وبذلك يسترد الشر حريته الكاملة في العمل . وعلى كل حال فإن ما يبقى بعد نقطة التحول هو استمرار الاتجاه الجديد الذى نشأ منها . وبذلك نكون قد بدأنا نعرف مصير القصة ونتيجتها ، فيختلف نوع استمتاعنا بمشاهدة القصة . فحتى الآن كنا نشاهد التصميم ونحس في شك وحيرة لا نعرف ماذا ستكون النتيجة . أما الآن فقد زال الشك ووثقنا من المصير ، فيكون استمتاعنا بمشاهدة التمثيل ناشئاً عن عطفنا على الأشخاص عطفاً يعملنا نتبع قصتهم حتى انتهاءها . ويكون كذلك ناشئاً عن

تشوقنا إلى مشاهدة مهارة المؤلف في معالجة الحوادث بحيث تحقق النتيجة التي عرفناها قبل حدوثها .

وهكذا تتضح الصعوبة الخاصة في الخلق ، فتكون المشكلة أمام المؤلف هي : كيف يحتفظ بشوق المشاهدين بعد أن عرفوا المصير الذي بدأت القصة تتجه إليه . ومن هنا نعرف العلة في أن المؤلفين المعاصرين يجتهدون دائماً في أن يمدوا حركة الصعود ويؤخروا حركة الهبوط إلى أقصى حد ممكن في استطاعتهم ، ومن الوسائل التي يتبناها المؤلفون ليضمنوا الاحتفاظ بشوق النظارة في القسم الثاني من الدراما أن يؤخروا الخاتمة بأن يقدموا حوادث تعوق تقدم حركة الهبوط فتعمل على إثارة الشك الوقتي وعدم اليقين من المصير ، وفي المهزلة يتحقق هذا باستخدام عوائق غير متوقعة تعوق الجري السعيد للأشياء . وفي المسأسة يتحقق بالإيعاء إلى طرق يمكن البطل والبطلة أن ينجوا بها من المصير الذي ينتظرهما .

الخاتمة أو الطارئ : Conclusion or catastrophe

الآن نصل إلى المرحلة الأخيرة للتصميم ، وفيها ينتهي الصراع الدرامي إلى نتيجة يشعر معها الذهن بالانتهاء والتمام . ولكن في المسرحيات المعاصرة وفي الروايات المعاصرة نجد خاتمة ليست في الحقيقة خاتمة ، بحيث لا يشعر معها بالتمام والانتهاء . ودعاة الواقعية الحضة يؤيدون نظريتهم هذه بأن الدراما والرواية يجب أن تكونا مختصتين للحياة ، وليس في الحياة مثل هذه النهاية ، فكل موقف يتضمن في ذاته نواة عوامل جديدة ، وهذه النظرة صحيحة من حيث إن الحياة ليس فيها خاتمة . ولكن يرد عليها بأنه وإن كانت الحياة حقاً ليس فيها نهاية إلا أن أي مجموعة من الحوادث تختار للمعالجة الدرامية يجب أن تؤدي من بداية حقبة إلى نهاية محددة وإن تكن نهاية وقتية ، فإن الخيال يعتبر هذه المجموعة من

أخوذاً كائناً ما كان مستقلاً في وجوده . وإذاً فلا بد أن تكون له نهاية ، والخلاصة أنه وإن تكن خفية خالية من النهاية وكان كل شيء فيها يقود إلى شيء تالٍ له ، فإن الفين يمد له من حق الاختيار والترتيب له الحق في أن يضع خاتمة له له ، ومهما يكن من شيء ، فهذا جدل نظري فقط ، فإنما جيمع إذا شهد قصة مسرحية مشاهدة عملية لا تكون راضين إذا قلنا ونحن نشعر بأن حلقات هذا القصة لم تنته .

ويتميز النوعان الرئيسيان للدراما ، وهما المأساة tragedy والمهزلة comedy بطبيعة خاتمتهما، فالمأساة خاتمها محزنة ، والمهزلة خاتمها مفرحة ، ولكن قد يمزج الختام الحزن للمأساة بما يلطف من حزنه ، فيقتل بهيب وجوانيت بخفف وقعه الأليم هوفنا لأن موت الحبيبين سبب انتهاء العداوة العنيفة الدموية بين أسيرتيهما وعلى العكس من ذلك قد يمزج الختام السعيد المفرح للمهزلة بما يؤلمنا في شك من تمام السعادة لأحد الأشخاص ؛ ومثل ذلك ألفا نتعامل في ختام دراما much ado هل ستكون الفتاة هيرو Hero سعيدة في زواجها بـ Claudio ، وهل سيكون بنديك وبيتر يس سعيدين في زواجهما على اختلاف طبائعهما .

الخاتمة:

وما يقتضيه عن نقطة التحول نقوله عن الحاتمة ، فيجب أن تكون الحاتمة النتيجة المنطقية الطبيعية للقوى التي كانت تعمل في الحركة كلها . ولذلك تكون خاطئة كل غائبة لا تنشأ عن الأشخاص والحركة ، بل تكون صدفة مقعمة من الخارج ، كحادثة تجافية لأحد الأشخاص ، أو دخول شخص جديد غير منظر ، أو تغير جاني في سلوك شخص ما وتبدل في أخلاقه . والوسيلة الأخيرة أكثر الوسائل شيوعاً في إحداث حاتمة صناعية للدراما ، وللدرد عليها نعيد ما قلناه في دراستنا للرواية من وجوب استمرار الشخصية وثباتها .

ولسكن من اللازم أن نقول إنه في الدرامات الخفيفة التي تناول الجوانب

الخفيفة من الحياة لا يكون من العدل الإصرار على وجوب اجتماع كل الشروط المتقدمة ، فالدرامى إذا ألف مهزلة جاز له أن يستمتع بحقوق فى استخدام الصدف لا يستمتع بها إذا كان يؤلف مأساة ، وإذن فمن الواجب التسامح مع المؤلف الهزل فى منطقية حوادثه ونتائج .

بعض الاعتبارات العامة :

يجب أن نذكر القارئ ببعض الأشياء فى اختتامنا لهذه الدراسة الموجزة للتقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامى . فأولاً لهذا التحليل يجب ألا يكون قاسياً شديداً الضيق والتحديد ، بل فى دراستنا لأى دراما يجب ألا ننتظر أننا سنجد النقاط المختلفة فى الخط الدرامى بارزة واضحة بحيث نراها بسهولة بل وثانياً هناك أنواع من الدرامات لا تنطبق تمام الانطباق على هذا الخط الدرامى للتخطيط ، ففى كثير من المهازل المشتتة على الدسائس والحيل يكون البطل فى محاولة دائمة للتغلب على المصاعب ، كلما تغلب على عقبة جاءت عقبة جديدة أخرى ، ولذلك يكون الرسم البياني لهذه المهازل مكوناً من خط دائم التمرج والارتفاع والانخفاض وليس من خط هرمى الشكل . ثم إن بعض الكتاب الدراميين المعاصرين يأنفون من أن يجعلوا دراساتهم تتخذ أى قالب محدد ، بل يقولون إنهم يتبعون الطبيعة ، فلا يلتزمون قيوداً فى تكوين قصتهم وتقسيم تصميمها إلى المراحل التى عرفناها .

وهكذا يجب ألا نكون فى تحليلنا لأية دراما متبعين لقواعد آلية جامدة .

بعض ميزات التخطيط الدرامى :

الآن ندرس بعض الظواهر البارزة فى التخطيط الدرامى ، ويحتل المكان الأول بينها المشابهة والمعارضة .

المشابهة : Parallelism

المشابهة عنصر مألوف في تكوين التصميم ، وخاصة في عمل مضاعفة العوامل ، إذ يتضاعف تأثير الدراما إذا كانت الفكرة الرئيسية لقسم منها تعود إلى الظهور في قسم آخر ، وهكذا كل من القسمين يوضح الآخر ويقويه . وكان شكسبير يكثر من هذا التكرار ، وهو أحياناً يعمل ذلك لجرد زيادة تعقيد المتعة الدرامية قصصه ، فسكوميديا الأخطاء مثلاً قد استعار قصتها من بلوتوس وهي تدور حول آخرين توأمين . متشابهين ، فأضاف إلى ذلك من عنده عيدين توأمين متشابهين لا يمكن أيضاً تمييزها يتسلكهما هذان الأخران . ولكن في أحيان أخرى لا يكون التكرار لجرد تعقيد الحوادث وتقوية التأثير التمثيلي ، بل يكون لضم موادها المنفرقة في مجموعة واحدة منظمة ، ففي much ado يستعير شكسبير قصة عن حبيبين يراد التفريق بينهما بحيلة شريرة ، فيرى من الضروري أن يجمع بين هذه وبين قصة ثانوية ، فيخترع قصة فيها أيضاً حبيبان يراد الجمع بينهما بحيلة مضحكة ، ففكرة الاحتيال للشر في قصة ، وللخير في الأخرى تستخدم هكذا لضم قصتين إذا لم نضاً هكذا ظل بينهما تعارض حاد ، ولكن أغرب مثال للمشابهة في شكسبير هي تلك التي توجد في (الملك اير) التي تحتوي على تصميمين يتفقان في كل التفاصيل تقريباً .

وفي كل هذه الحالات من المشابهة التي نجد فيها أجزاء متنوعة تدور حول فكرة واحدة يكون تكرار العامل سبباً في تحقيق الترابط الحقيقي بين الأقسام المختلفة في السرحية ، وهكذا يتحقق نوع من الوحدة الأخلاقية .

وأحياناً تستخدم المشابهة لغرض الإضحاك والسخرية ، وقد كان هذا من ميزات الدراما الأسبانية في القرن الثامن عشر .

المعارضة : contrast :

المعارضة أكثر أهمية من المشابهة في التخطيط الدرامي . وعنصر المعارضة ينتمى إلى الحاجة الضرورية لنفس مادة القصة الدرامية . إذ القصة الدرامية يجب أن تقوم على نوع من الصراع ، أى أن تحتوى على أشخاص متعارضين أو عواطف متباعدة ، أو أغراض متضادة . ولكن المعارضة تتخذ أشكالاً مختلفة كثيرة جداً وتستعمل بطرق كثيرة جداً . فهناك عنصر المعارضة فى التصميم وهذا واضح . فالصميم يدور حول معارضة بين الخير والشر ، بين الجواب المحبوبة والجواب غير المحبوبة من الحركة ، وبنوع خاص بين الأشخاص ومجموعات الأشخاص الذين يتجلى فيهم هذه الجوانب المختلفة . ومن أهم أشكال المعارضة فى التصميم المعارضة بين حركة الصعود للحوادث ، وبين المراحل الأخيرة لحركة الهبوط والحل . فالدراما قد تبدأ سعيدة وتنتهى حزينة ، أو تبدأ بالصراع وتنتهى بالنجاح . وفى كل حالة يبرز الاختلاف فى النعمة والروح بين الجزء الأول والجزء الأخير . وهذا يتجلى بأوضح صورة فى المأساة ، فلكي يزيد كاتب المأساة قوة تأثيرها يفتتحها أولاً بسعادة وسرور وهناء ، فإذا تلا ذلك المصائب والكوارث والشقاء كانت أشد تأثيراً فى النفس بسبب مجيئها عقب ما سبقها من حالة معارضة .

ومن أنواع المعارضة أيضاً ما يوجد فى الدراما التى نصفها مأساة ونصفها مهزلة . إذ تتكون هذه الدراما من تصميم رئيسى يحزن ، ومن تصميم ثانوى مضحك فتتأرجح الدراما بين النوعين ، وتتعاقب مناظرها الحزينة والمضحكة فى معارضة عظيمة التأثير ، ثم تنتهى بانتصار الجانب المضحك عادة .

إلا أننا يجب أن نحترز فى استخدام عنصر المعارضة ، إذ يجب ألا نكثر من استخدامه إلى حد زائد فنكون بذلك قد أسأنا استعماله وأفقدناه ميزاته ، ويمكن

وضع قاعدة عامة هي : إذا شعرنا بأن المعارضة متكيفة وآلية ومتصنعة ، ونلجهد فيها بآرز ، فإنها يجب أن ترفض .

كل ما سبق هو أنواع المعارضة في التصميم . ولكن أهم منها المعارضة في التشخيص ، وهذه تشمل الصراع الداخلي بين العواطف المتباينة : الأغراض المتضادة في فرد واحد متعقد الشخصية ، ومتعارض الطبيعة ، أو بين أفراد متعددين متضادي الشخصية في الدراما الواحدة . فنجد الدرامي قد جمع بين شخصيات شديدة التفاوت والاختلاف في أمزجتها وطبائعها وميولها ونفسياتها وأغراضها . وقد كان شكسبير بكثير من استعمال المعارضة بين الأشخاص إكثاراً عظيماً . بل هو قل أن يجمع بين شخصين إلا ويعقد بينهما نوعاً من التناقض والاختلاف والتضاد . وهو لم يكن يجمع بين أشخاص مسرحية واحدة عبثاً . بل كان يراعى دائماً أن يوجد بين أفرادهم وبين مجرعاتهم هذه المعارضة ، وقد كان يراعى جداً في عقد الصلة بين شخصين شديدي التعارض ، كما عقدها بين روميو وجولييت ، وبين بيترس وبينديك ، وبين البرنس إهال وهو بستر ، وبين ماكبث وزوجته ، وبين عطيل وياجو .

وهنا أيضاً نلحذر من إساءة استخدام عنصر المعارضة . فلكي يكون توازن الأشخاص فنياً مقبولاً يجب ألا يدعنا نشعر بأنه غير طبيعي . وهكذا كان شكسبير مخطئاً في عقد هذه المعارضة الآلية المتكلفة بين هرميا وهيانيا في (حلم منتصف ليلة صيف) .

الصور الدرامية : Dramatic Irony :

من عناصر التخطيط الدرامي أيضاً عنصر السخرية والتهكم والاستهزاء . وهو قائم على المعارضة ، المعارضة بين جانبين للشيء الواحد ، سواء أظهرت هذه المعارضة في الحال أم لم تظهر إلا فيما بعد . وفي النقد تستعمل كلمة السخرية للتعبير

عن التأثير الذى يتركه الاختلاف البارز الهام حول ما يعمل وما يقال على المسرح بين الأشخاص أنفسهم من جانب ، وبين النظارة من جانب آخر . وينشأ هذا الاختلاف حينما يعمل الأشخاص ، أو يتكلمون وهم يجهلون حقائق هامة يعرفها النظارة . والسخرية إما أن تنشأ عن تعارض المواقف والأعمال ، أو عن تعارض الكلام والأقوال . فمثال سخرية المواقف نجده فى (هنرى الخامس) لشكسبير فى الفصل الذى تنكشف فيه المؤامرة ضد الملك ، فبينما المتآمرون يعتقدون تماماً أن مؤامرتهم سرية نعرف نحن أن الملك نفسه يراقب مؤامرتهم ، ومعرفتنا لهذه الحقيقة هى التى تعطى متعة عظيمة لسكل التفاصيل التى بها يفضح هؤلاء المذنبون أنفسهم . ويتحركون عمية نحو المصير الذى توقعناه لهم منذ البدء . ومثال هذا النوع من السخرية أيضاً حين نعلم أن الشخص على هوة كارثة عاجلة ستحطه ، ولكنه هو نفسه جاهل بها ، ولذلك يظل يتكلم بعظمة وكبرياء وغطرسة وثقة . وفى كل هذه الحالات ينشأ عنصر السخرية من معرفتنا لحقيقة الموقف وجهل الشخص لها . والنوع الآخر من السخرية هو سخرية الأقوال ، وينشأ لآمن معارضة المواقف والأعمال ، بل عن معارضة فى الكلام الذى يقال . وذلك حين يقول شخص ما كلاماً يؤدي معنى أولياً هو الذى يقصده هذا الشخص ، ولكن له أيضاً معنى آخر وراء الأول قد يجهله الشخص المتكلم نفسه وفهمه نحن ، وذلك حين يقصد الأشخاص إلى معانٍ ولكنهم دون أن يشعروا يعبرون أيضاً عن حقائق أخرى نعرفها نحن النظارة ، ولكنهم لم يعرفوها بعد .

فى كل الحالات السابقة تنشأ السخرية من تعارض وجهة نظر الأشخاص على المسرح ووجهة نظر النظارة الذين يشهدون التمثيل ، والنظارة يفهمون هذه السخرية فى نفس وقت حدوثها ، ولكن قد يؤجل كشف المعارضة فيكون لدى النظارة مجرد شك فى أن للكلمة معنى مزدوجاً فلا تعرف المعنى الحقيقى الأهم إلا فيما بعد .

الإيهام والرد هاسمه : Concealment and surprise

العبارة الأخيرة تذكرنا بمشكلة عظيمة الأهمية ، وهى القيمة الفنية للإيهام والإيهام كمنصرين فى الاحتفاظ بالتشويق ، فالدرامى فى بناء تصميمه يختر بين طريقتين اثنتين ، فهو : إما أن يخفى عن النظارة الحقائق الضرورية المتعلقة بالأشخاص أو الدوافع أو الحوادث فتظل رغم دخولها فى الحركة عوامل مخفية مجهولة لا نعرف وجودها إلا بنتائجها . فإذا انضمت لنا هذه الحقائق المجهولة فهنا أسباب ما حدث وكان لذلك تأثير عظيم علينا ، أو أن الدرامى على ضد ذلك يخبر النظارة منذ البدء بطبيعة القوى الرئيسية التى يحتويها تصميمه ، وحينئذ يعتمد على المتعة التى سوف يتبعون بها الفعل ورد الفعل الذى تحدثه هذه القوى للوصول إلى نتيجة معينة ، ولكل من هاتين الطريقتين مزاياها ومنافعها وأحوالها الخاصة ، ولكن نقول بلا تردد : إن الطريقة الثانية أروع وأسمى من الطريقة الأولى ، وذلك لأن خلق الاستثارة والاحتفاظ بالتشويق بواسطة الغموض والسر والغرابة وعدم التوقع هو عمل وإن يكن مشروعاً فهو ينتهى إلى الأكثر إلى النوع البدئى من الرواية والدراما ، ولذلك فهو غالباً ينتهى إلى المراحل البدائية الساذجة من الفن ، والتشويق الذى يقدمه هو تشويق طفولى صلبانى بسيط ، أما التشويق الذى يقدمه الطريقة الأخرى فهو تشويق لا يقل حدة عن الأول ويزيد عنه فى أنه أرقى وأكثر صلة بالعقل والذكاء ، وذلك حين يخبر الدرامى السامعين منذ البدء بالحقيقة ولا يخفيها عنهم ، فيجعلهم يتبعون العالم الباطنى للعواطف والانفعالات وتدرج الحوادث فى القصة ولا يحمل همهم محصوراً فى استكشاف السر الخفى ، وكل دارس لصناعة شكسبير يدرك للقور أن شكسبير وإن كان يعبد أحياناً إلى طريقة الإيهام والإيهام إلا أنه لا يلجأ إليها إلا نادراً جداً . ولكنه فى الأغلبية الساحقة من الحالات يخبرنا منذ البدء بحقيقة الشخص

أهو ذكر أم أنثى متكررة في زى ذكر ، أهو كما يعتقد الناس فيه وكما يعتقد هو في نفسه أم هو على العكس ، ونجربنا بحقيقة الدوافع والمواقف ويطلعنا على كل الأسرار منذ البداية ، ثم يعتمد في إثارة تشويقنا على ذكائنا في تتبع تدرج الظروف التي تؤدي أخيراً إلى كشف هذه الحقائق للأشخاص أنفسهم ، وبذلك نتفرغ إلى دراسة النفس الباطنة للأشخاص ، وتتبع تصرفاتهم وتعليقها بنفسياتهم التي عرفناها .

أنواع الدراما :

اتخذت الدراما أنواعاً مختلفة في المصور المختلفة ، والأمم المختلفة تحت تأثير اختلاف ظروف الصنعة وأغراض الفن والمثل العليا . والنقاد والمؤرخون يقسمون الدراما إلى نوعين . الدراما الكلاسيكية ، والدراما الرومانتيكية . ولكن هذا التقسيم غير كاف . فالنوع الكلاسيكي من الدراما يجب أن يقسم بدوره إلى الكلاسيكي القديم ، أو الكلاسيكي الحقيقي ، وإلى النيوكلاسيكي . ثم يجب أن نفصح مكاناً جديداً للدراما عصرنا الحاضر .

الدراما الإغريقية :

يجب أن تبدأ كل دراسة منظمة للدراما بدراسة الدراما اليونانية . وقد كان المعتقد أنها نشأت من الاحتفالات القروية التي كانت تقام في أثينا القديمة تعظيماً لديونيسيوس إله الطبيعة . ولكن أحد الباحثين في العصر الحديث قد عارض أخيراً هذه الفكرة ، وأثبت أن سبب نشوئها ليس عبادة ديونيسيوس Dionysus بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى . وكانت الدراما الإغريقية نوعين مأساة ومهزلة . فالمهزلة الإغريقية في أثينا اجتازت ثلاث مراحل ، المهزلة القديمة وهي مهزلة المجهاج السياسي والشخصي ، والمهزلة الوسطى وفيها أخذت المهزلة تنتقل إلى

الحياة والعادات الاجتماعية ، والمهزلة الحديثة ، وفيها تم هذا الانتقال . وقد فقدنا جميع المهازيل الأثينية ما عدا إحدى عشرة دراما للكاتب واحد هو أرسطوفانيس أعظم كتاب المهزلة القديمة .

أما المهزلة الوسطى والمهزلة الحديثة فقد ضاعت جميع نماذجها ، ونحن لا نعرفها إلا من المسرحيات التي كتبها الرومان تقليداً للنماذج اليونانية . أما من حيث المأساة فإننا لحسن الحظ قد وصلنا مجموعة أكبر وأعظم مكونة من الثلاثين وثلاثين دراما للكاتب الثلاثة العظام : أيشيوس Aeschylus وسوفوكليس Sophocles ويوريپيدس Euripides

وقد قلنا شيئاً عن الميزات البارزة للمأساة الإغريقية فيما سبق . والآن نقول شيئاً أكثر عن مسألة عظيمة الأهمية ، وهي السكورس the Chorus . وقد قلنا إنه ليس أغرب على القارئ الحديث من ظاهرة السكورس في الدراما الأثينية ، فهو إذا درس المأساة الإغريقية ، أدعشه أن كل دراما تحتوي على كورس ، أو مجموعة من الرجال يتحدثون ويغنون ويرقصون معاً كأنهم جميعاً فرد واحد ، ويعترضون سير المحاوراة وتقدم الحركة بأغانيهم وتدخلهم . وهذه الظاهرة تبدو لنا غريبة جداً ومبعدة عن الطبيعة الدرامية ، حتى أننا نتساءل عن سبب وجودها في المأساة الإغريقية ، والجواب هو أن سبب وجودها في المأساة اليونانية هو أنها كانت الأصل الذي تطورت منه هذه المأساة . إذ أصل المأساة الإغريقية هو الأغاني والرقصات التي كان الأثينيون يقومون بها في احتفالاتهم لعبادة ديونيسوس Dionysus أو لثقديس أجدادهم وموتاهم ، ثم بعد ذلك تطورت هذه الأغاني والرقصات ونشأ عنها بالتدريج المأساة وظلت في مراحلها الأولى تحتوي على جزء عظيم من هذه الأغاني والرقصات ممثلة في ما تحتوي عليه كل دراما من السكورس . ولكنها أخذت منذ البداية تميل إلى التخلص من هذا العنصر والتحرر منه . فبينما السكورس يشغل في درامات أشيولوس — وهو البادئ الحقيقي للمأساة — نحو نصف

النساء إذا به في يوربيدس لا يشغل إلا من ربهما إلى تسعها . وليس هذا هو كل شيء ، بل إن السكورس أيضاً بعد أن كان متصلاً بنفس الحركة في النساء اتصالاً شديداً منظمًا في أشيلوس ثم في سوفوكليس أخذ يفقد اتصاله بالنساء ولا يصبح إلا مجرد وقفات موسيقية في خلال الدراما ليس بها إشارة هامة إلى محتويات الدراما .

وقد كان للسكورس في الدراما الإغريقية عمل فني رائع ، إذ كان عبارة عن وقفات غنائية موسيقية تعبر عن العواطف التي تثيرها الحركة وعن التأملات الخلقية التي تسمتها حوادث النساء في نفس السامع . قال مانيوارنولد : « كانت وظيفة السكورس في كل مرحلة من مراحل الحركة جمع وتركيز الانفعالات التي تثيرها الحركة في هذه المرحلة في ذهن السامع المفكر . وكانت وظيفته في ختام النساء تركيز مغزى القصة بعد أن عرف مصيرها . فكان السكورس يضاعف عاطفة السامع ويزيدها عمقاً تذكره بما حدث سابقاً وتعريفه بما سيحدث فيما بعد . وعلى ذلك كان التأثير العظيم للسكورس في النساء الإغريقية هو أنه يجمع العواطف التي تستثار في السامع برويته ما يحدث على المسرح ، وأن يجعل هذه العواطف منسجمة ، وأن يزيدها عمقاً » .

الدراما الهلنستية :

في تتبع الدراسة المنظمة لسير التاريخ الدرامي تنتقل من اليونان إلى الرومان الذين حين بدأوا نهضتهم الأدبية بتأثير الدوافع الهلنستية ، بدأوا يصوغون المهازيل والنماسي على نفس القوالب التي صممها اليونان . وقد فنى معظم الأدب الدرامي اللاتيني . ولكن بقي منه من المهازيل عشرون دراما لبلوتوس Plautus ، وست تيرينس Terence ، وبقي لدينا من النماسي عشر منسوبة إلى سينيكا Seneca .

ولسكل من الموزل والمآسى أهمية تاريخية عظيمة . فالهزل عظيمة الأهمية التاريخية لأنها بتقليدها المهزلة الأنثينة الحديثة أمدتنا بمعوماتنا عنها . بعد أن ضاعت هذه الأولى ، وأيضا لأن لها تأثيراً على الدراما الحديثة . والمآسى عظيمة القيمة التاريخية لأنها كانت هى النماذج التى قلدها الدراميون النيوكلاسيكيون فى القرنين السادس عشر والسابع عشر إذ لم يقلد هؤلاء النيوكلاسيكيون المآسى الإغريقية الأصلية نفسها ، بل قلدوا تقليدها اللاتينى .

البراية المبكرة الدراما المحرمة :

نشأت الدراما الحديثة من أصل دينى كالدراما الإغريقية ، فنشأت فى الاحتفالات الدينية التى كان يقيمها أهلى المصور الوسطى لخدمة العبادة فى الكنيسة . ثم أخذت تتطور هذه الدراما الكنسية إلى دراما دينية تامة النمو وعظيمة الانتشار وهى المسماة *the mystery* أو *miracle the Playmorality* . وكان موضوعها مستمداً مباشرة من الإنجيل ولكنه ممتزج بسيرة القديسين والأقاصيص عنهم . وبعد ذلك نشأ نوع آخر من الدراما وازدهر ، ويسمى *the morality* أو *allegorical Play* . وقد كان تعبيراً عن الفلسفة التعاليمية للقرون الوسطى وعن الآراء العلمية والنظرية الجديدة انصر من عصور التناقض الشديد ، وكل هذه كانت مجرد بدايات . أما الانبعاث الحقيقى المهزلة والمأساة الحديثين فإنه مرتبط ارتباطاً شديداً فى عصر النهضة Renaissance بالظاهرة التى نسميها الإحياء الكلاسيكى ، إذ اندفع الناس فى حماسة وتشوق إلى كل شئ يتعلق بالعالم الذى كشفوه حديثاً عن الحضارة القديمة فالتسوا فى هذا العالم وحجهم وأمثلتهم فى الدراما وكل الصور الأدبية الأخرى . فكان منشأ المهزلة فى إنجلترا متأثراً أشد التأثير بدراسة بلوتوس وتيرينس . ولسكها فى إنجلترا امتزجت

أيضاً بالعناصر الوطنية والمحلية الإنجليزية . أما المأساة فعلى العكس كانت في البداية تقليداً مفضاً للمأساة الكلاسيكية .

وقد كان تأثير المأساة الجديدة بدرايات سينيكوليس بالمأسى الإغريقية نفسها ، فقلدوا الدراما السينيكية في خطبها الطويلة الممتعة المزينة بفنون البلاغة والتي تحمل محل المحاورة الدرامية ، فكانت الدراما الإيطالية والفرنسية والإنجليزية على هذا المنوال . ولكن الطليان والفرنسيين قلدوا الدراما الكلاسيكية تقليداً شديداً وظلوا على تقليدهم دهرأ طويلاً . أما الإنجليز فإيهم بعد عدة محاولات في تقليد الدراما الكلاسيكية أهملوا سينيكا وأهملوا النيوكلاسيكيزم وبدأوا نوعاً جديداً مستقلاً من الدراما وهو الدراما الرومانتيكية . وفي نفس الوقت نشأت هذه الدراما الرومانتيكية في بلاد أخرى هي أسبانيا في القرن الرابع عشر ، وتمثل نماذجها في الكاتبين العظيمين لوب دي فيجا Lope de Vega ، وكالديرون Calderon . وقد كان لهذه الدراما الأسبانية تأثير على الدراما الإيطالية والفرنسية من جانب والإنجليزية من جانب آخر . ولكنها كانت ضئيلة القيمة الأدبية لأنها تعنى بالنصميم فقط فتفيض بالمواقف والمشاكل المعقدة والغرائب والمفاجآت والدسائس ولا تعنى بالتشخيص أو التحليل النفساني .

مقارنة بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية :

الآن قارن بين النوعين العظيمين من الدراما الحديثة وهما الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية . والدراما الرومانتيكية تتمثل في درامات الكاتب الأليزابيثيين والاستيوارتيين وعلى رأسهم شكسبير . ثم في الدرامات الألمانية المتأخرة للشتيج وجوت وشيلر ، والدراما الفرنسية لدوماس وفكتور هوجو ومعاصريهما . وأما الدراما النيوكلاسيكية فأجود نماذجها في كتابات

الكتّاب الفرنسيين الكبار في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهما كورني^١ وراسين وفولتير .

كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة أشد انطباق على نموذجها الذي تقلده من مأساة سينيكا ، ولم يكن بينهما إلا اختلافان : الأول أن المأساة النيوكلاسيكية جعلت المحل الأول فيها لعاطفة الحب الرومانتيكي وهو شيء كانت المأساة القديمة خائبة منه تماماً . والثاني اختفاء الكورس من المأساة النيوكلاسيكية . وفيما عدا ذلك كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة كل الانطباق على الكلاسيكية . أما بين الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية فقد وجد أشد التعارض والاختلاف الأساسي :

(١) في الموضوعات والأسلوب : الدراما النيوكلاسيكية كانت تتبع الدراما الكلاسيكية في الطبيعة العامة لموضوعاتها وفي طريقة تناولها لهذه الموضوعات . فقد كانت الدراما الكلاسيكية تتناول الأساطير العظيمة للمصور الخرافية البعيدة ، وكانت أشخاصها الرئيسية الأبطال العظام الذين ينتمون إلى عالم يختلف عن هذا العالم الإنساني ويسمو عليه . وكانت تؤدّي هذه الموضوعات في أسلوب شعري فخم مليء بالتسامي والتعظيم والإيقان ، خالٍ من العبارات اليومية العادية ومن الحديث العامّي المألوف . وهكذا كانت الفن الدرامي الإغريقي يتميز بالمثالية وباتحاد نعمة الأسلوب اتحاداً مستمراً . وكانت الدراما اللاتينية أيضاً ذات أسلوب عالٍ متعظيم فيه سمو وفنون بلاغية . وكذلك الحال في الدرامات النيوكلاسيكية . فالموضوعات وإن كثرتنوعها موضوعات أرسطراطية دائماً . كما قال فولتير : « المأساة تتطلب دائماً أشخاصاً متسامين عن المستوى العادي سواء أ كانوا ملوكاً أو أباطرة أو قواد جيوش أو رؤساء جمهوريات » .

وكانت هذه حال المآسي الإيطالية والفرنسية في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وبالإضافة إلى أن المأساة كانت تتناول الموضوعات (العظيمة) والأشخاص

المشهورين ولم تحاول قط أن تعرض الحياة العادية أو أن تتمكن الطبيعة الإنسانية المألوفة . بل كل شيء يجب أن يكون عظيمًا فخا بطوليا . والأسلوب ذو نغمة واحدة لظهوره من كل شيء يشابه المؤلف والمادى من الأحاديث . هذه حال الدراما الكلاسيكية والنيوكلاسيكية . أما الدراما الرومانتيكية فختلف عن ذلك أشد اختلاف . حقا إنها كثيراً ما تتناول الأشخاص المشهورين والموضوعات العظيمة ، ولكنها في تناولها لهؤلاء تختلف تماما عن النيوكلاسيكية . فالأبطال المشهورون تعرض حياتهم الواقعية العادية ، وتحكى معيشتهم الإنسانية المألوفة . والمحاورة وإن كانت شعرية إلا أنها مليئة باللهجة المألوفة والأحاديث العادية .

(٢) الفرق الثانى أن الدراما النيوكلاسيكية إذا كانت مأساة كانت تخلو تماما عن أى عنصر فكاهى ، فكان الفصل بين المأساة والمهزلة فى الدراما الواحدة شرطا واجبا . أما الدراما الرومانتيكية فلها الحرية الكاملة فى المزج بين الفكاهة والحزن فى الدراما الواحدة .

(٣) الوحدات الثلاث : فرق أساسى ثالث هو الوحدات الثلاث . كانت النيوكلاسيكية تنشد فى اتباع وحدة الزمن ووحدة المكان ووحدة الحادث . فوحدة الزمن Unity of time أن كل حوادث الدراما تحدث جميعها فى أربع وعشرين ساعة أى يوم واحد . ووحدة المكان unity of place تحدث كلها فى مكان واحد لا تغيّره إلى مدينة أخرى أو إقليم آخر . ووحدة الحادث unity of action تدور كل حوادثها حول موضوع واحد وتجميعها وحدة واحدة . أما الدراما الرومانتيكية فقد احتفظت بشرط وحدة الحادث لأنه يتصل بالطبيعة الألمانية للدراما ، ولكنها أهملت وحدتى الزمن والمكان إهمالا تاما مطلقا ، فعى تنقل مكان حوادثها من مدينة إلى مدينة ومن قطر إلى آخر بكل حرية ، وحوادثها قد تمتد فتشمل الأيام والشهور والسنين . ثم هى فى فهم وحدة

الحادث قد فهمتها فهماً جديداً ، إذ كانت النيوكلاسيكية تعنى بوحدة الحادث أى أن يكون للمسرحية موضوع واحد فقط فلا تسمح بتوزع الانتباه إلى غيره . أما الدراما الرومانتيكية فأباحت لنفسها أن تتكون الدراما من موضوعين بشرط واحد بالطبع هو أن يكون بينهما اتصال حيوى منطقي .

(٤) ومن أعظم الاختلافات بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية أن الأولى كانت خالية تماماً من تمثيل الحوادث على المسرح . فإذا كان يحدث في الدراما حروب أو مبارزات أو جرائم قتل أو غير ذلك فإنها كانت تحدث خارج المسرح ثم يعلم النظارة بها من حديث الأشخاص وقصصهم عنها . أما الدراما الرومانتيكية فكانت تستخدم الحركة استخداماً عظيماً ، وكانت مثل هذه الحوادث مسموحاً بأن تحدث على خشبة المسرح أى أن تدخل في تكوين الدراما وتكون مناظر فيها . وهكذا كانت الدراما النيوكلاسيكية درامة قصص وإخبار . أما الدراما الرومانتيكية فهي درامة حركة وفعل وأداء فعلي . فكل شيء يحدث فيها تقريباً يحدث على المسرح ويشاهده النظارة .

الدراما المعاصرة :

الدراما المعاصرة تختلف اختلافات كثيرة عن النماذج السابقة كلها بسبب أنها وجدت في عصر النظرية السائدة فيه هي حرية الاختيار واستمداء القيد من كل النابع دون انحصار مذهب معين . ولكننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الدراما المعاصرة بتحررها المطلق من كل القيود والقوانين التقليدية هي امتداد للدراما الرومانتيكية ، فهي في العادة مطلقة الحرية في الزمان والمكان ، وهي مطلقة الحرية في استخدام ما تراه لازماً لها من تعدد الموضوعات والتصميمات الثانوية . وهي لا تتردد أقل تردد في استخدام الجذع مع الفكاهة ، وهي قد تلجأ إلى القصص والإخبار أو إلى الحركة والأداء الفعلي ، كما ترى أن هذا أو ذاك

موافق لها . ثم هي قلّة أن تعنى بالموضوعات الأرستقراطية كما كان يعنى بها الدرامات القديمة ، إذ تأثرت بالروح الديمقراطية وتأثرت بالنظرية الواقعية فنشأ من ذلك الدراما العائلية المنزلية التى تتناول الحياة العادية المألوفة . وهذه الدراما المنزلية أجود نتاج للدراما المعاصرة .

ولكن لما كانت الدراما المعاصرة لا تنبع إلا وحي إرادتها وما تراه أوفق لها دون أن تنقيد بنظريات محدودة لمدرسة واحدة فإنها كثيراً ما تعتق مبادئ من النيوكلاسيكية إذ تراها أوفق لها ، فهى مثلاً أقرب إلى اعتناق وحدة المكان من الدراما الرومانسيكية . وذلك لأن كثرة المناظر تكلف المخرجين كثيراً من الجهد بل يكون عملاً مستحيلاً أحياناً ، ولذلك يلجأ الكاتب إلى اختصار مناظرهم وتركيزها كما شرحنا فى أول هذا الفصل .

الدراما كنقد للحياة :

درسنا جميع نواحي الصنعة فى الدراما تقريباً . ولكن لما كانت الدراما ككل الأدب يحكم عليها أيضاً من ناحية قوتها وقيمتها الخلقيتين ، وجب أن نقول شيئاً عن الدراما كأداة لنقد الحياة أو فلسفة عن الحياة .

وليس من الضروري أن نعيد هنا ما قلناه عن أهمية العنصر الأخلاقى فى الرواية . فكل ما قلناه هناك ينطبق على الدراما أيضاً . فيكفى أن نشير على القارئ بالرجوع إليه . وإنما نتناول هنا الطريقة التى بها يعبر الدرامى عن فهمه للحياة وفلسفته عنها .

وهنا نعود إلى الفرق الأساسى بين الرواية والدراما . فالدراما من الوجهة النظرية موضوعية خالصة يجب أن تخلو من شخصية كاتبها . فهى لا تفسر الحياة إلا بمجرد عرضها ، وأما الروائى فيستطيع أن يفسر الحياة بكلتا الطريقتين : بعرضها وبتمليقاته الشخصية عليها . ولذلك يكون من الصعب علينا فى دراسة دراما

ما نأني نستلب منها آراء صحتها وفلسفته عن الحياة . وأما الروائي فهو يجبرنا صراحة بهذه الآراء ، ولا يخفى علينا أنها آرائه . بينما يجب على الدرامي إذا حاول ذلك أن يضع آراءه على لسان أحد أشخاصه ، وإذن فكيف نعرف أن ما يقوله الشخص هو تعبير عن آراء المؤلف نفسه ؟

أما في الدرامات التي يظهر فيها الكورس فإن الكورس نفسه هو الذي يتخذ المؤلف أداة للتعبير عن آرائه وفلسفته للحياة . إذ هو تلخيص للعواطف التي تثيرها حوادث الدراما وتحليل لغتها وقيمتها وحكم عليها . وكذلك الحال في الدرامات التي لا يوجد فيها الكورس ، ولكن يوجد شخص هو في الحقيقة بديل منه ويقوم مقامه ، ويكون في الحقيقة امتداداً له ، وهو ذلك الذي قد يكون أولاً يكون له دور حيوي في الدراما ، وهو في كل مرحلة من مراحلها يتوقف لكي يشرح ويعلل وينقد . ويستخلص تجربة .

أما في الدرامات الأخرى فالأمر صعب جداً . وهنا يجب أن نحترس أشد الاحتراس من خطأ كثيراً ما يقع فيه النقاد . وهو أن نسرع بالتقاط حكمة ما أو خطرة فلسفية ما يقولها أحد أشخاص الدراما فنفهمها على أنها رأى المؤلف نفسه . بل يجب أن نعرف لكل حكمة يقولها الشخص قيمتها التمثيلية أولاً . أي نحكم عليها أولاً بمقدار ما تعبر عن شخصية هذا الشخص فقط . فهي إنما وضعت أولاً لتعبر عن رأيه هو في الحياة والأشياء من وجهة نظر شخصيته الخاصة التي يصورها المؤلف . وهي لذلك قد تتفق وقد لا تتفق مع رأى المؤلف نفسه . فالمؤلف في تصويره لشخصية قد ينطقها بآراء لا توافق ، بل قد تتناقض أشد مناقضة رأيه هو عن الحياة والأشياء ، ولكنه يفضل ذلك بدافع الإخلاص التزيه في تصوير وجهات النظر المختلفة . وإذن خطأ أن نلتمس كل كلمة ورأى يقولها أحد أشخاص درامات شكسبير ونقول هذا رأى شكسبير نفسه . وإنما نحتاج لكي نجزم بأن هذا رأى المؤلف نفسه إلى أن نقيس هذا الرأى بالجو

العام للدراما كلها و بسير حوادثها ووحدة معناها العام . و إذن فيجب أن نختبر كل قول يقوله أحد أشخاص الدراما بالروح العامة للدراما و باتجاه حركتها والميل الذى تتخذه حوادثها .

وهذا يقودنا إلى نقطتنا الختامية . إن نقد المؤلف الدرامى للحياة لا يتجسم إلا فى الروح العامة والاتجاه الكلى لحركة درامته . و إذن فلنكن نستكشف هذا النقد يجب أن نفحص درامته كلها ، وأن نفهم رجالها ونساءها وحوادثها وعواطفها ودوافعها وصراعاتها ونجاحها وإخفاقها . أى أن نفهم عالمها الكلى الذى خلقه المؤلف . فكل مسرحية كما رأينا من قبل عالم مصغر يخلقه المؤلف . و إن فيجب أن يكون هذا العالم الذى يخلقه مرآة لشخصيته ، ومعرضاً لمزاجه وذوقه وعقله . ووجهة نظره إلى الأشياء ، واتجاه أفكاره وميوله ، والمعنى العام الذى يفهم به الحياة . حقاً إن من الصعب جداً بل من المستحيل أحياناً أن نصف روح عمله واتجاهه فى أى عبارة محددة مجردة تفتقنا بأنها نهائية وصبوطة . ولكن التحليل الدقيق للتأثير العام الكلى الفكرى والخلقى الذى يتركه العمل علينا يعطينا فهماً عاماً لفلسفة المؤلف الدرامى عن الحياة .

نظرة عامة في النقد

عرضنا فيما تقدم لمناصر النقد في الموضوعات المختلفة ، والآن نعرض للنقد
لنذكر شيئاً عن قيمته واختلاف الباحثين فيه .

ونبدأ بالبحث فيما هو النقد ؟ :

كلمة (النقد) criticism تعنى في مفهومها الدقيق (الحكم) judgment .
وهو مفهوم ننحظه في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدها عذماً . فالناقد الأدبي
إذئذ يعتبر ميدانياً كبير يستعمل قدرة خاصة وصرانة خاصة في قطعة من الفن
الأدبي على عمل المؤلف ما يفحص مزاياها وعيوبها ويصدر عليها حكماً . ولكننا
حين نتكلم عن أدب النقد أو الأدب النقدي ، أى الأدب الذى يتكون من
النقد the literature of criticism فإننا نضمن تحت العبارة معنى أكثر من
الأدب الذى يصدر الحكم . بل إننا نفهم منها كل الكتلة من الأدب الذى
كتب عن الأدب ، سواء أكان الموضوع تحليلاً أم تفسيراً أم تقديراً ، أم كل
هذه مجتمعة . فالشعر والاداما والرواية تتناول الحياة مباشرة . وأما النقد فيتناول
الشعر والاداما والرواية بل يتناول النقد نفسه . فإذا عُرِفَ الأدب الإشائي بأنه
تفسير للحياة في صور محتشاة من الفن الأدبي ، فإن الأدب النقدي يُعرَف بأنه
تفسير لهذا التفسير والصور الفن التى يوضع فيها .

المحذور المبرهنة ضد النفر :

كثيراً ما توجه حملة على النقد خلاصتها أننا نريد أن نفهم عمل المؤلف
فما فائدة كل هذه الوساطات الكثيرة ؟ لماذا نفق الوقت في قراءة ما قاله
واحد غيرنا عن دانتى أو شكسبير ، ومن المؤكد أنه يكون أنفع لو أنفقنا هذا

الوقت في قراءة دافى وشكسبير نفسيهما ؟ إن لدينا كثيراً من الكتب "تى عن الكتب إلى حد أن مكتبائنا تكتظ بها وانقيادها يقشع فيها . ثم ليس هذا هو أدهى مائى الأمر . فقد نما فى العصر الحديث أدب حثيلى من الشرح والتعليق ونما إلى حد ضخم أنتج بالثالى نتائج طفيلية ثانوية شديدة التعمد من النقاد الذين يكتبون عن النقاد ، والذين يأخذون على غانقهم أن يفسروا تفسيرهم لتفسير الحياة الذى فى الأدب الحقيقى ! وهكذا يتضخم لدينا العدد ، ليس فقط عدد الكتب التى عن الكتب ، بل عدد الكتب التى عن الكتب التى عن الكتب ! لدينا توارىخ النقد ، ولدينا الدراسات التحصيلية لطرق هذا الناقد وغيره ، ولدينا مقالات المجلات التى تلخص فيها هذه الدراسات وتناقش . وهكذا تعرض لأن نحصل على معرفتنا بكثير من أجود الأدب العالمى بطريق ثانوى أو حتى بطريق ثالثى شرر يدرس (الفردوس المفقود) . ثم مانىوارنولد يدرس دراسة شيرر للفردوس المفقود . قد يكون لنا لذة فى أن نعرف ماذا يعتقد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد أرنولد فى اعتقاد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد ثالث فى اعتقاد أرنولد عن اعتقاد شيرر عن ملتن ، ولكن مع ذلك يوجد خطر بليغ إذا وجهنا كل اهتمامنا إلى شيرر وارنولد . إننا لا نقرأ عمل ملتن نفسه . وإذن أفليس الناقد مجرد جالب للتعقيد فى الأدب ؟ إن دراسة النقد لا يمكنها أن تكون بديلاً عن دراسة الأدب المفقود . بل إنها قد تغف فى طريق مثل هذه الدراسة بأن تجذبنا إلى أن نكتفى بهذا النوع السطحى من المعرفة عن الكتب ومؤلفيها ، وهو شئ مخالف مخافة حيوية للمعرفة الشخصية عن الكتب والمؤلفين أنفسهم .

هذه الاعتراضات معقولة تماماً . وهى يجب أن تعلى حقها من العناية والتقدير فى عصر قد أصبح فيه الأدب الإشارى فى خطر من أن تغطيه الكتلة النامية من العرض والشرح . وهكذا يمكن أن يوجه اعتراض حق عادل ضد ضرر النقد الذى أصبح ميزة بارزة فى الحياة الفكرية لمصرنا . ولسكننا لا يمكننا

أن تذكر فائدة النقد لهذا السبب ، فإن للنقد مكانه لمشروع ومهمته المشروعة .

النقد كأدب :

والنقد في توضيح نقطة كثيراً ما تهمل . إن الفرق بين الأدب الذي يتناول الحياة مباشرة وبين الأدب الذي يتناول الأدب مهما يظهر أنه فرق أساسي فهو فرق صناعي متكلف . فإن الأدب ينتج من أي شيء يهمنا في الحياة . ولكن الشخصية هي واحدة من أهم الحقائق الرئيسية في الحياة ، ومن أكثرها تشويقاً وأعظمها شأنًا . وهكذا ينتج أن الناقد الذي يقوم بتفسير شخصية أديب كبير كما تنضح في عمله وتفسير هذا العمل في كل جوانبه المختلفة كتعبير عن الرجل نفسه ، هذا الناقد يتناول الحياة تناولاً حقيقياً مثل الشاعر أو المؤلف الذي يقوم هو بدراسة آثاره سواء بسواء .

والكتاب النبيل هو شيء حيوي مثل الفعل النبيل . وماهيات الفن حيوية تماماً مثل الماهيات التي يتضمنها جانب آخر من نشاط الحياة المتعدد الجوانب . وقد عبر المستر دليم واطسن عن هذا الرأي تعبيراً رائعاً في شعره حين اعترض عليه بأنه كثيراً ما يبحث في عمل الشعراء الآخرين ، فأجاب بأنه قد اتخذ الشعراء العظام موضوعه وقال : (قد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة) . وهكذا نرفض هذا الاعتراض الذي يوجه إلى النقد ما دام قائماً على اعتبار أنه مختلف في النوع عن الأدب الإنشائي الذي يستمد موضوعه ووجهه من الحياة مباشرة . فإن النقد الحق يستمد أيضاً موضوعه ووجهه من الحياة ، وهو أدب إنشائي أيضاً في طريقته الخاصة .

ومن الهام أن نميز بين ضرر النقد وبين فائدته . وهي مشكلة ليست صعبة كثيراً ، فإننا نستطيع من تجاربنا الخاصة أن نعرف متى يصير النقد خدعة ومتى يكون عوناً لنا .

ضرر النقر :

يصير النقد خدعة حينما نظل قانعين بما قاله غيرنا عن مؤلف عظيم بدل أن نذهب مباشرة إلى ذلك الأديب ، ونحاول أن نتملك أدبه لأنفسنا . وقد كثرت الآن هذه الخلاصات الموجزة من المعرفة في الأدب وفي غيره من أنواع الدراسة . ونحن في حياة السرعة وفي معترك المقالب المتعارضة قد نميل إلى الاعتماد على هذه الخلاصات في الحصول على معرفة كثير من الأدباء الذين يتحدث عنهم العالم بكثرة ، والذين نرغب في أن نتحدث عنهم نحن أيضاً ، ولكن ليس لدينا الوقت أو ليس لدينا الصبر لكي نتعرف بهم معرفة شخصية . فالكثيرون منا يراجعون أمام قراءة الأوديسة بحجة أنها طويلة جداً ، وأنه يوجد كثير جداً من الأشياء التي يهمنا أن نقرأها هي الأخرى . وهكذا يبدو أنه يوافق حاجتنا تماماً مثل هذه الخلاصة الموجزة الصغيرة لمحتويات هذه القصيدة القديمة الرائعة ، هذه الخلاصة الموجودة في Ancient Classics for English Readers . والآب يجب ألا يرى هذا الاعتماد على أدب العرض والتلخيص باللوم والتعنيف كما يفعل كثير من الذين يكتبون عن هذا الموضوع . فإن الموضوع يجب أن يعالج علاجاً عملياً . وإنه لمن التعجيز لأكثرنا أن نحاول أن نقرأ بأنفسنا كل كتاب في الأدب العالمي يستحق القراءة . فلو وضع السؤال هكذا : هل الأفضل أن نظل جاهلين بالأوديسة تماماً أم أن نحصل على فكرة ما عن قصتها وأشخاصها من طريق ثانوى لما ترددت في الإجابة بأنه من الأفضل جداً أن نعرف شيئاً عن القصيدة من أشد مختصراتها إيجازاً عن ألا نعرف شيئاً عنها مطلقاً .

الحياة قصيرة ، ودائرة فراغنا محدودة عادة ، ويزيدها ضيقاً الاتجاه الخاص لميولنا الذاتية . حقا قد يكون صغيراً جداً ذلك الجزء الذي نستطيع أن نأمل في معرفته معرفة شخصية . وإن تشوقنا إلى قراءة الأدباء المشهورين ومعرفة شيء

عن شخصياتهم لتشوق مشروع طبيعى ، ومن السخف أن يقال إننا يجب ألا نلجأ بحرية إلى ما كتبه الآخرون عنهم ونتخذ بهديلاً عن قراءتنا الخاصة لأعمالهم أو مرشداً في دراستنا لها إلى أهم ما يستحق العناية منها . فكل واحد يسلم بأن فولتير واحد من أعظم الرجال في أدب القرن الثامن عشر وقراءته إذن هامة ومشوقة . وجوانب دراسته متعددة ، ولكن مؤلفات فولتير المستقلة عددها أكثر من مائتين وستين ، فقد كتب أشعاراً اجتماعية وقصائد قصصية وقصصاً تمثيلية ونقداً تمثيلياً وتاريخياً وسيراً وحكماً فلسفية ودراسات فلسفية . وهذا العمل الضخم المتنوع لا بد أن يظل مجهولاً من القارئ الانجليزي العادى . ولكنه سيجد في الكتاب الرائع الذى ألفه Lord Morley فى ٤٠٠ صفحة دراسة جيدة ورائعة عن الرجل ووسطه وعمله . فإذا قرأه قراءة جيدة فإنه سيحصل على فكرة عن عبقرية فولتير وقوته ومزاياه وعيوبه أحسن بكثير من تلك التى يستطيع أن يحصل عليها من محاولات سريعة غير منظمة لأنه يقرأ عمل فولتير بنفسه .

ثم يوجد كثير جداً من الأدباء غير العطاء الذين يستحقون بدورهم الدراسة والذين لهم عبقرية خاصة تستحق الفحص والدراسة . ولكن ليس لدينا الوقت الذى يسمح لنا بقراءة هؤلاء جميعاً ، وإذن فن المستحسن جداً أن نحصل على معرفة موجزة عنهم عن طريق ما كتبه عنهم الآخرون .

وهكذا يكون من المبالغة الشنيعة أن يقال إننا يجب ألا نعتمد قط على أناس آخرين في معرفتنا بالمؤلفين والكتب . ولكن مع ذلك يجب ألا نهمل أهمية المبدأ القائل بأن اهتمامنا الأساسى هو بالأدب مباشرة وليس بالترفسير النقدى للأدب . فإنه إذا كان الغرض الأول للدراسة الأدبية هو تنمية العلاقات الوثيقة الشخصية بين الدارس وبين الأدب فإننا إذا اكتفينا بالكتب التى عن الكتب شعرنا بأننا لا نحقق هذا الغرض تحقيقاً كافياً . فالميزة الجوهرية لكتاب عظيم وقوته الذاتية الحيوية لا يمكن أن يشعر بهما على أتم وجه إلا فى التناول المباشر

فقط ، ولا يمكن أن ينقلا خلال أى واسطة أو مساعدة إلا إلى حد صغير جداً .
أخبرنى أستاذ أمريكى مشهور بأنه جاءه تلميذ له يسأل : ما هو أحسن كتاب
أقرؤه عن Timon of Athens لأننى أكتب عنه بحثاً . فكانت إجابة
صديقى : أحسن كتاب تستطيع أن تقرأه عن Timon of Athens هو :
Timon of Athens . فكان هذا جانباً لم يكن قد التفت إليه المستفهم ،
فانصرف أ كثر حركه . وهو جانب يهمه الكثيرون منا كثيراً . فلن يكون
أى تحليل أو نقد لكتاب بديلاً صالحاً عن امتلاكنا الشخصى لهذا الكتاب
بنفسه . فإن الجهد الذى تنفقه فى محاولة الحصول على هذا الامتلاك هو أكبر قيمة
من أى معرفة عن الكتاب نحصل عليها من الخارج .

وهذا يذكر بحظر آخر يشمل عليه اعتقادنا المستمر على أدب العرض
والتعليق ، فإننا نصبح مستعدين لأن نقبل تفسير شخص آخر عن كتاب وحكمه
عليه . وهو خطر بليغ جداً لأنه يزداد بازدياد قوة الناقد نفسه . فإنه إذا كان
ناقداً كبيراً حقاً أو كان رجلاً ذا علم ممتاز وشخصية قوية متميزة فإنه يفرض نفسه
علينا . فإن ملاحظتنا لقوته وضعفنا تجعلنا نسلم أنفسنا له ، إذ يستولى على فكرتنا
إلى حد أننا نأخذ حكمه كحكم نهائى . وهكذا ننظر إلى الكتاب لا من خلال
عيوننا الخاصة بل من خلال هيئه . فنجد فيه ما قد وجد هو فيه . ولا نجد أكثر
من ذلك . فإخطأه هو نخطئه نحن . ونجرب قراءتنا على الخطوط التى قد رسمها .
وهكذا يقف هو بيننا وبين موضوعه لا كمنسر ولكن كعتبة . فبدل أن يقودنا
يعد أمامنا السبيل ، فتتوقف علاقتنا الشخصية بالمولف ويتعطل عملنا الذهنى
انحناص على الكتاب .

قائمة النقد :

ولكن مهما تكن النتائج التى تنتج من ضرر النقد بليغة فإن فائدته الحققة

لدراسة الأدب لا يتردد فيها لحظة واحدة . فإن إنكار فائدة النقد هو ادعاء إما بأنه لا يمكن أن يكون أحد آخر أعقل منا ، وإما بأننا لا نستطيع قط أن نستفيد بما لفرد آخر من تجربة أعمق وعقل أعظم . ومهمة النقد الأساسية هي أن يوحى وأن يشجع وينير السبيل . فإذا كان شاعر كبير يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم معنى الحياة ، فإن ناقدًا كبيراً قد يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الأدب . والناقد الحق هو ذلك الذى يزاوِل عمله بمعرفة عن موضوعه هي في عمقها وصحتها أعظم بكثير من معرفتنا نحن ، والذي قد وهب مواهب خاصة من عمق النظرة والتفغل والتفهم . وحقاً إنه يكون غاية الوقاحة الادعاء بأن مثل هذا الرجل لن يرى قدراً أكثر مما نستطيع أن نراه في آية ما من آيات الأدب . ويكون حقاً مطلقاً أن نتخيل أننا بمساعدته لا يمكن أن نستكشف فيها صفات من القوة والجمال وثروة من النذرة وعمقاً من الأهمية لا نستطيع بدون هذه المساعدة إلا أن نظل عنها غمياً . فالناقد كثيراً ما يعطينا وجهة نظر جديدة تماماً ، وكثيراً ما يؤدي مساعدة خاصة بأن يترجم إلى تعبير محدد إحساسات لنا كنا نحس بها إحساساً مبهماً غامضاً ليس له قيمة عملية ، فهو أحياناً مستكشف يستكشف أرضاً جديدة ، وهو أحياناً رفيق صديق يداننا على جوانب غير منظورة من الأشياء التي نمر بها في طريقنا حتى من تلك التي نعرفها معرفة جيدة . وهكذا يعلمنا أن نقرأ ثانية لأنفسنا بذكاء أعظم وبقدير أعمق . ثم ليس هذا كل شيء ، فإنه كثيراً ما يؤدي لنا أعظم المساعدة حين يتحدى أحكامنا الخاصة ويعارض آراءنا التي سبق أن كوناهها ولا يقتصر على التعليم بل الإثارة والاستفزاز . فإذا قرأناه كما يجب أن نقرأ الأدب الذى يتناوله بعقل حاضر منتبه فطن فإنه لن يكون أمراً هاماً . هل نحن نوافق ما يقوله لنا أم نرفضه . ففي كل حالة سوف نكسب من تناوله في عمق النظرة وفي القوة .

سهرتنا النقد :

للقد مهمتان مختلفتان . مهمة التفسير interpretation ومهمة الحكم judgment . وحقا إنه عمليا قد اجتمعت هاتان الوظيفتان عادة حتى يومنا الحاضر ، إذ أن معظم النقد مع اعتبارهم أن الحكم هو الغاية الحقة لكل النقد قد استعملوا التفسير كوسيلة إلى تلك الغاية . ولكن في السنين الأخيرة قد اتجه دارسون مختلفون الأدب على تجسيم الفرق ، إذ وضعوا المهمتين متعارضتين ثم أعلنوا أن الواجب الرئيسي للناقد هو العرض exposition حتى في الحالات التي يتجاوز فيها العرض إلى مسائل الذوق والتقدير .

الناقد كقصر :

إذا قبلنا مؤقتا هذه الوجهة من النظر التي تحد من مهمة النقد وتحصرها ، فإننا نسأل : ماذا يجب على الناقد أن عمله باعتباره مفسرا ؟ وبالإجابة سترى أنه حتى لو كانت مهمته في هذا الحصر والتحديد فإنها مهمة كبيرة وشاقة معا . فإن غرضه سيكون التغلغل خلال قلب الكتاب الذي أمامه ، وأن يحل صفاته الأساسية من الجمال والقوة ، وأن يميز بين ما هو وقفي فيه وما هو دائم ثابت مستمر ، وأن يحلل معناه ويحدده ، وأن يوضح بالاختبار المباشر للمبادئ الفنية والخلقية التي قد أثارت المؤلف وتحكت فيه سواء أكان المؤلف نفسه شاعرا بها أو غير متفطن إليها . وأن يجعل ما هو مجرد معنى متخيل شيئا واضحا التعبير ، وأن يبين العلاقات المتبادلة بين أجزاء الكتاب وعلاقة كل جزء بالجموع الذي يتكون منها ، وأن يجمع عناصره المتفرقة ويلخصها ويشرح ميزاتها بإرجاعها إلى مصادرها . وهكذا بشرحه وعرضه وإيضاحه سوف يرينا ما هو الكتاب في

الحقيقة ، محتوياته ، وروحه ، وفنه . فإذا عمل ذلك فإنه سيتركه لنا لنحكم عليه ونقدّره . قال Walter Pater : (الشعور بميزة الشاعر أو الرسام ، وحلها ، وعرضها — هذه هي المراحل الثلاث لواجب الناقد) .

والناقد في تأدية واجبه سوف يتبع اتجاهه الخاص في العرض ، فقد يحبس نفسه تماماً على الكتاب الذى في يده ، ويحصر انتباهه كله فيما يجده فيه . وقد يوضعه بالرجوع المنظم إلى أعمال أخرى لنفس المؤلف . وقد يلقى عليه ضوءاً من الخارج باتباع طريقة المقارنة . وقد يتقدم عن ذلك في ميدان النقد فيبحث عن سره في مبادئ التفسير التاريخي . ولكن مهما يكن منهجه فإن غرضه الوحيد هو أن يعرف الكتاب في حد ذاته وأن يعاوننا على أن نعرفه في حد ذاته . فلن يصدر حكماً قاطعاً عليه من وجهة نظر ذوقه الخاص . أو من وجهة نظر أى مجموعة منظمة من الآراء النقدية .

النقد الاستدلالي والنقد الحكمي :

النقد الاستدلالي criticism moulton :

للأستاذ مولتون Inductive دراسة عن « شكسبير كفنّان درامي » جعل مقدمتها دعوة إلى نوع علمي تماماً من النقد الأدبي . فبعد أن ذكر رأياً لما كولي في أن أحكام النقد تستمد من مجرد الذوق ، عارض هذا الرأي ونادى بما يسميه (النقد الاستدلالي inductive) ووضع مبادئ هذا النوع من النقد . والاسم نفسه يدل على مقدار تأثير منشأ هذا النوع بالتأثير القوي للعلم الحديث . والأستاذ مولتون يقول بنفسه إن غرضه هو (أن يحلب إلى دائرة العلوم الاستدلالية دراسة الأدب) . فهذا النقد يقول إنه يجب أن يُعدّ لا فرعاً من الأدب ولكن فرعاً من العلم . وهكذا يسعى هذا النقد وراء الدقة العلمية والحياد العلمي . ويقول :

(إن الدراسة التي نريدها هي دراسة لا تعتمد على المدح أو الذم ، ولا شأن لها بالجودة النسبية أو المطلقة) . فالناقد الاستدلالي مثل الباحث في أى ميدان آخر من ميادين البحث العلمى « ينظر إلى ظواهر الأدب كما تقف هي في الحقيقة ، باحثاً عن القوانين والمبادئ التي قد كونت منها والتي تنتج آثارها ومحاولاً تنظيم هذه القوانين والمبادئ » . وهكذا — كما يقول مولتون — تنضح ثلاث نقط هامة للتعارض بين النقد الاستدلالي القديم وبين النقد الحسمى^(١) القديم . فأولاً : النقد الحسمى يهتم إلى حد كبير بمسألة الجودة في الأعمال الأدبية . وهذه المسألة خارجة عن العلم . « فالجيولوجى لا يمدح الحجر الرملى الأحمر القديم كمدى دمج للتكوين انصخرى ، أو يلقى تعليقات تهكمية عن العصر الثلجى ! » فالناقد الاستدلالي كرجل من رجال العلم لا يعرف شيئاً عن الاختلافات في القيمة ، وإنما هو يعرف فقط الاختلافات في النوع . والطرق الأدبية المتعارضة مثل طريقة شكسبير وطريقة بن جنسون في القصة التمثيلية ليست تعتبر عنده من وجهة أيا الأسى وأياها الأخط ، وإنما فقط تعتبر متميزة من « نفس الناحية التي يتميز بها النبات ذو الزهرة عن النبات العديم الأزهار » . ومثل هذا التميز « لا يدع مجالاً للتفضيل فليس هناك وجه اشتراك تقوم عليه المقارنة » . وهكذا يجب أن الخلافات التي بين مؤلف ومؤلف تميز وتحدد ، ولكن يجب ألا يقوم بأية محاولة لتقدير قيمتها الاعتيادية

وثانياً : أن النقد الحسمى يمتد أن الأشياء التي يدعوها قوانين الأدب هي مثل قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة ، أى مفروضة من قوة خارجية ومحمية على الفنان مثل تحميم قوانين الأخلاق والدولة على الإنسان . وأما من ناحية النقد الاستدلالي فلا وجود لمثل هذه القوانين ، فإنه يعد قوانين الأدب بالضبط مثلما يعد العالم الطبيعى قوانين الطبيعة ، ليست شروطاً مفروضة من جهة عليا خارجية ،

(١) الحسمى judicial نسبة إلى حكم أى الذى مهمته إصدار الأحكام

ولكن حقائق في نفس الطبيعة قد حُدِّدَت . فقوانين الطبيعة هي مجرد سرد منظم للنظام الذي يلاحظ فعلاً بين الظواهر . وقوانين الأدب يجب أن تفهم مثل هذا الفهم تماماً ، فإنها تدل على ما هو كائن ، ليس على ما يجب أن يكون .

وهكذا لا تكون قوانين الدراما الشكسبيرية قوانين قد فرضتها سلطة خارجية على شكسبير وهو ملزم بطاعتها مسئول عن الخضوع لها ، ولكنها قوانين الممارسة الدرامية المستمدة من تحليل أعماله نفسها . وإذا ففحن إنما تستعمل لغة المجاز حين نقول إن شكسبير (يخضع) لكذا وكذا من (قوانين) القصة التمثيلية ، مثلاً نكون مستعملين لغة المجاز حين نقول: إن النجوم (تخضع) لقانون الجاذبية . وإذا ففليست مهمة الناقد أن يفحص عمل شكسبير من وجهة مطابقته أو عدم مطابقته لبعض آراء مجردة عن القصة التمثيلية أو لقواعد قد وضعت وضعاً مستقلاً ، ولكن مهمته فقط أن يستكشف بالاختبار المباشر لروايانه للمبادئ التي قد كتبت هذه الروايات طبقاً لها ، ثم أن يوجز نتائج هذا الاختبار في قول عام . وهذا يقود إلى النقطة الثالثة من الاختلاف بين نقد الحكم والنقد الاستدلالي . فالنقد الحكمي يفترض أن هناك مثلاً علياً محددة يمارس الأدب تطبيقها ويحكم عليه بها ، وقد اختلفت هذه المثل اختلافاً كبيراً باختلاف النقاد وباختلاف المصور ، وهذه الحقيقة تمدنا بسبب لما نجد من أن النقد كثيراً ما سقط إلى هذه الهوة ، ولكن وجود مثل هذه المثل قد كان مستقداً رغم ذلك ، وأما النقد الاستدلالي فلا يعترف بأى مثل مقررة ، بل ينكر إمكان وجود مثل هذه المثل ، فالأدب هو نتاج للشعور والتطور مثل أى ظاهرة تدرسها العلوم ، وتاريخ الأدب هو تاريخ التبدلات التي لا تنقطع ، وهكذا يفشل فشلاً ذريعاً كل جهد يبذل لإيجاد مبادئ نقدية مقررة نهائية ، لأنه يفرض وجود نهاية حيث يستحيل تبعاً لطبائع الأشياء أن توجد نهاية .

وهكذا تكون الخلاصة «أن النقد الاستدلالي يختبر الأدب في روح الاختبار

الخالص ، بإحسان عن قوانين الفن في أعمال الفنانين ، ومتناولاً الفن كبقايا الطبيعة باعتباره شيئاً ذا تطور مستمر يمكن أن تدخله اختلافات باختلاف كل أديب وكل مدرسة تختلف في النوع عن بعضها البعض ، ولا يمكن معرفة إحدى هذه الاختلافات إلا بأن يمتحنها ذهن مستعد لفهم التغيرات بنفسه دون تدخل شيء آخر خارج عنه .

وبناء على هذه النظرة إلى مهمة النقد لا يكون للنقد أى شأن مطلقاً بقيمة القطعة من الفن الأدبي أو بإحساساتنا الشخصية المتعلقة بها ، فالناقد يهمل كل اعتبارات الذوق الفردى وكل مسائل الجودة المطلقة أو النسبية ويقف نفسه كلها كالعلم على عملية الاختبار . فالناقد كما قال تين مرةً هو نوع من العالم بالنبات ولكن مهمته ليست ظواهر حياة النبات وإنما ظواهر الأدب .

ولدينا نظرية أخرى عن النقد الاستدلالي وهى : أن قانون عمل كل مؤلف يجب أن يبحث عنه في ذلك العمل الأدبي نفسه . ومعنى هذا أن هذا القانون لا يمكن أن يطبق على عمل أى مؤلف آخر ، وإذن لا يمكن أن يستخدم كثال للحكم أو حتى كمرشد . وهذه النتيجة تثير مشكلة سنعرض لها بعد برهة . وفى نفس الوقت يجب ألا ننفل أنه من الممكن أن نفهم النقد فهما ينكر وجود الطريقة الحكمية القديمة ، وفى نفس الوقت لا ينكر حق الناقد فى التقدير والحكم . والمتنازع لهذا الفهم يقدمه إلينا مبدأ نسبية الأدب والطريقة التاريخية فى التفسير . ويمكننا أن نوجز القول فى هذا بالرجوع إلى الناقد الفرنسى Edmand Scherer فحين قام شيرر بدراسة قصيدة « الفردوس المفقود » دهش إذ وجد رأيين عنها متعارضين تماماً ، رأى فولتير ورأى ما كولى : فأحدهما توغل فى احتقار لاحد له ، والثانى أمعن فى تقييد لاحد له . فتساءل : هل الاحتقار أو التقييد يمكن أن يؤخذ أحدهما كحكم حقيقى على القصيدة ؟ هل يعطينا أحدهما أى وصف حقيقى لعظمتها ولواطن ضعفها ولمكانها بين آيات الأدب ؟ بكل تأكيد لا . فهذان

ليسا حكيمين مستندين على أساس مطلقاً . وإنما هما مجرد تعبير عن ميول شخصية للناقدين . وهما ينقصهما تماماً الصفة التي يجب قبل كل شيء أن توجد في كل من يتعرض للقيام بمهمة الحكم على الأدب ، ألا وهي صفة الحياد والزهادة . فهما يخبراننا بما اعتقده في عمل ملتين فرنسي ذكى في القرن الثامن عشر وإنجليزى ماهر في القرن التاسع عشر ، ولكنهما لا يعيناننا على أن نكون لأنفسنا حكماً خاصاً عليه . وهما يلقي أحدهما الآخر بكل ساطة . قد نجعلنا ميولنا الخاصة تميل إلى جانب رأى فولتير ، أو إلى ناحية رأى ماكولى ، ولكنهما في حد ذاتهما يغادراننا غير مقتنعين وغير قاهمين . وإذن فكيف نستطيع أن نأمل في أن نكون وجهة نظر بعيدة عن العواطف الشخصية — وجهة نظر منها ترى قصيدة « الفردوس المفقود » كما هي في الحقيقة بصرف النظر عن مسألة ما إذا كانت تمتعنا أو لا تمتعنا ؟ يقول شيرر : نستطيع ذلك باتباع الطريقة التاريخية الحديثة . فهذه الطريقة أقرب إلى القطع والحزم وإلى العدل والإنصاف من طريقة المدارس النقدية القديمة ، لأنها تحبس نفسها على أن تفهم الأشياء لا على أن تصنفها ، وأن تشرحها لا أن تحكم عليها ، ففرضها أن تصف العمل من وجهة عبقرية مؤلفه ، ومن القالب الذى اتخذت هذه العبقرية بتأثير الظروف المحيطة بها . فأول مهمة لنا في تناول « الفردوس المفقود » إذاً تكون أن نبعد على أقصى ما نستطيع كل ميل شخصى ناتج إما عن النفسية الفردية والاستحسان الشخصى ، أو عن العادات والأذواق الأدبية لزمنا ووسطنا ، وأن نصف القصيدة ، ونشرحها كما هي في كل ميزاتها المختلفة من الموضوع والأسلوب ، بتحليل دقيق لعبقرية ملتين وبيئته ، للرجل نفسه وخلاصة المؤثرات الفكرية والفنية والسياسية التى أثرت فيه سواء أعدداها مؤثرات طيبة أم رديئة — وحتى هذه النقطة لا يزال الناقد يعتبر فيها كمختبر ، برغم أن عناصر الشخصية والوسط — وهى أشياء لا تدخل في نظرية الأستاذ مولتون — تؤكد تأكيداً خاصاً . (أى في نظرية شيرر) ولسكن هنا يفترق

شيرر عن مولتون ورفض أن يتقدم من التفسير إلى الحكم . فيقول : « إنه من هذين الشئيين : من تحليل نفسية الأديب ومن دراسة عصره ينتج بالضرورة الفهم الصحيح لعمله » . والفهم الصحيح بدوره يعطينا مبادئ نقدية نقدر بها مكانته وقيمته . فبدلاً من تقدير رسله وحياً للصدقة والظروف يكون لدينا حكم على العمل مستمد منه نفسه ومحدد للمرتبة التي ينتمى إليها بين منتجات العقل الإنسانى .

وبما أنه ليس من غرضنا الحال أن نناقش النظريات الحديثة عن أغراض النقد وطرقه ، فإن هذين الكاتبين يكفيان لتوضيح الليل البارز في عصرنا إلى اعتبار التفسير هو الغاية الرئيسية إن لم يكن الغاية الوحيدة لعمل الناقد ، وبينما يرفض مولتون النقد الحكيم إطلاقاً يحاول شيرر أن يجد أسساً لنقد أعمق وأثبت من أى نقد عليه الذوق الشخصى . ولكن الناقد الإنجليزى والفرنسى كلاهما يحاول الخلاص مما للدارس القديمة من طرق ضيقة غير ثابتة تملأها الصدقة ، وكلاهما يحاول أن يجلب إلى دراسة الأدب ما للعلم من طرق أعظم وأكبر ثباتاً وأكثر تنظيماً .

الطرق القديمة للنقد الحكيم :

إن هذه الاتجاهات الجديدة التي ذكرناها لعل أعظم قدر من الأهمية . فإننا نبتعها معندين تماماً أنها تضمن نتائج فعلية من معرفة حقيقة حياة عن الأشياء التي تهمنافى أى عمل أو أديب نتخذ موضوعاً للدراسة . وقد أصاب اللورد مورلى في قوله إنه لشيء محجل تماماً للذكاء الإنسانى أن العلماء جيلاً بعد جيل يظلون يتجادلون حول معنى عقيدة أرسطو المشهورة عن المأساة *tragedy* ، بدل أن يذهبوا مباشرة إلى ظواهر المأساة فيفحصوا أهميتها بأنفسهم ، وبهذه الوسيلة قد ضيق على النقد الأدبى الخلق وأخذ من أنفاسه تحت ثقل النظريات السابق

اعتناقها والخضوع لسلطة النقاد القدماء . والطريقة الوحيدة الممكنة للخلاص من تقلبات الأذواق الفردية كان يظن أنها توجد في الرجوع إلى مجموعة قوانين محددة . فكان كل أديب يُنقد طبقاً لنسبائى تطبق على عمله من الخارج ، بينما كان كل اتجاه جديد في الأدب يقدر بالرجوع إلى النماذج ، إلى ما تم عمله من الأدباء الآخرين في المصور الأخرى ، والتقدس للكلاسيكيات الذى بدأ من عصر النهضة والذى لا يزال يوجد في الأوساط المدرسية حتى اليوم قد أدى إلى اعتقاد عام في قيمة الأدباء اليونان والرومان كمثل عليا ثابتة للبراعة . وحتى حين تهدمت هذه النظرية فقد ظل عمل الناقد أن يرجع إلى أديب ما أو مدرسة ما من الأدباء . يعتقد أنهم قد مثّلوا القوانين الصادقة للأدب تمثيلاً نهائياً .

وهكذا كثيراً ما كان النقد ينحصر في مناقشات صارمة عن مسائل على خط ضيق من الأنظمة الخفية ، ومحاولات عميقة لحفظ المنتجات في حدود معينة موصوفة . وهكذا صار النقد اصطلاحياً conventional صارماً متمتعاً dogmatic مستبداً arbitrary ينكر كل انحراف عن الخطوط الرسومة والسفن الموضوعة كما في حالة شكسبير الذى ظل إلى زمن طويل في فرنسا وبوساطة عدد كبير من النقد حتى في إنجلترا يُعتقد أنه متبربر دخّال من القرن لأن عمله لم يخضع لقوانين القصة التمثيلية الكلاسيكية التى قد اعتبرت كنموذج مثالى . فمثل هذا النقد كان دائماً يبحث عن مرشد له في الماضي ، ولذلك كان يرفض فعلياً مبدأ التطور وحق الروح الجديدة في الأدب في أن تنبعث في اتجاهات جديدة لنفسها . وكان يتجاهل الحقيقة العظيمة التى أكلدها وردسورث والتى تتضح مراراً في التاريخ الأدبى «إن كل أديب — إلى الحد الذى تبلغ إليه عظيمته وإبتكاره — قد خلق الذوق الذى يجب أن يتخذ حتى يستمتع به » ويمكننا أن نضيف : وقد وضع المبادئ التى يجب أن تطبق في الحكم على عمله .

ولتمثل لهذا النوع من النقد القديم^(١) بمثالين من أشهر أساتذته وهما أديسون وجونسون .

فأما Addison فيحاول نقداً منظماً للفردوس المفقود ، فيفحصها بواسطة قوانين الشعر القصصى ، ويرى أنه تطابق الإلياذة والإينيد Aenid في المحاسن التي هي ضرورية في هذا النوع من الشعر . وكيف تستكشف هذه القوانين للشعر القصصى ؟ وكيف نعرف المحاسن التي هي ضرورية لهذا النوع من الشعر بالدراسة الدقيقة لهومير وفرجيل وأرسطو . فيه مقدار مطابقة الشاعر الإنجليزي لهؤلاء يكون نجاحه أو سقوطه . وهكذا أخطأ ملن حين جعل واقعة قصته محزنة . بينما أرسطو قد قرر كقاعدة عامة أن القصيدة القصصية يجب أن تنتهي انتهاء سارياً . وأخطأ ملن إذ كان يتبع روح سينسر وأروستو أكثر مما كان يتبع روح هومير وفرجيل . ولكن من الغريب أن نجد أديسون قد لاحظ مبدأ التطور في الأدب واستحالة الأخذ بأرسطو نفسه كمقيدة نهائية فيقول : « إن قوانين أرسطو للشعر القصصى التي وضعها من تفكيراته في هومير لا يمكن الادعاء بأنها تنطبق بالضبط على القصائد القصصية التي قد ألفت منذ عصره ، إذ أنه من الواضح لكل قاض تزيه أن قوانينه كانت تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد التي ألفت بعد موته ببضع مئات من السنين » . ونحن بالضرورة لانملك أنفسنا من أن ننسأل : أو لم تكن قوانين أرسطو تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد بل أيضاً الفردوس المفقود ؟ وهكذا يتضح عبث وضع مبدأ نهائي في الأدب .

وأما جونسون Johnson فكان نقده أيضاً على هذا المنوال ، فهو كما قال ماكولى : « قد أيقن أن نوع الشعر الذي ازدهر في عصره^(٢) والذي كان هو

(١) هو النقد الكلاسيكي الذي سيمر في القرنين ١٧ ، ١٨ وقد عرفنا عيوبه في تاريخ النقد .

(٢) عصره هو الدور النهائي للأدب الكلاسيكي في إنجلترا وثلاثة الرومانتيكية .

يسمع الثناء عليه من طفولته كان أحسن نوع من الشعر . وهكذا كان حين يحاول في نقده أن يضع مبادئ نقدية يحكم بمقتضاها ، فإنه كان يلتبس هذه المبادئ في هذا الشعر ، فكان دائماً يرجع إليه . وكانت النتيجة أنه لم يستطع أن يرى إلا خطأ ضئيلاً من المعنى والجودة في أى شعر آخر . وهكذا أخفق في أن يرتفع إلى عظمة شكسبير وماتن ، وكان ظالماً كل الظلم تجاه جرائ ، وكان دائماً يعارض ويسخر من كل حركة في الأدب يرى فيها علامات ثورة ضد ما كان يرى أنه القصيدة الأدبية الصحيحة .

تأثير الروح الجبرية في النقد :

والآن إذا انتقلنا من أديسون وجونسون اللذين يعدان كمثلين للنقد الذى سيطر في إنجلترا حتى الأزمنة الحديثة نسبياً ، إذا انتقلنا منهما إلى كتابات أى ناقد في العصر الدكتورى^(١) ، شعر توّاً بتغير عظيم . فالرأى القديم في غايات النقد قد تحسن وإن لم يهجر نهائياً ، والطرق القديمة قد أهملت عملياً ، ويجب بالطبع ألا نظن أن نقادنا قد انقطعوا عن اعتبار أنفسهم وعن أن يعتبرهم الآخرون . شرعين وقضاة في آن واحد ، أو أنهم لم يعودوا يعبرون عن استحسانات شخصية يؤيدونها بالإشارة إلى مبادئ ونماذج ، فإننا لا نجد إلا في مواطن متفرقة النظرة العلمية قد اعتنقت بشدة إلى حد أن الأغراض التشريعية والحكومية قد أهملت تماماً . ولكن النقد يظل يُقدَّر ، وفي تقديره يستعمل حريته في استخدام المبادئ الجمالية ونماذج المقارنة ، وهكذا ، حتى ماتيو أرنولد مع تحوفه من الآراء المجردة ومن وضع النظم كان مع ذلك يعتقد عقائد معينة عن « الأسلوب العظيم » grand style وعن غيره من الأشياء . ولكن برغم ذلك فإن التغير العام ملحوظ . فالنقاد الحديث — وأرنولد نفسه يمكن أن يتخذ أنموذجاً — يشغل أكثر نفسه الاهتمام

(١) هو عصر تينسون وماكولى وماتيو أرنولد وكارليل .

العظيم بأن يفهم وأن يفسر أكثر من أن يوزع التقاريط والانتقادات ، بينما مبدأ الـ eclecticism وهذا المذهب يعنى أن الفكر يكون حراً فى اعتناق مختلف الآراء من مختلف المذاهب وألا يكون ملزماً بمذهب واحد لا يغيره ولا يعتنق إلا آراءه ، بل هو يستمد بحرية من مختلف المصادر ما يوافقه فى الزأى والدوق . وهذا المذهب وهو أحد المميزات البارزة لعصرنا ، والطرق التشويئية الارتقائية التى تغزو بسرعة كل ميدان فكرى ، قد اجتمعا لى يعطيا النافذ الحديث سعة فى النظرة ومرونة فى الفهم وتسامحاً فى العطف وإدراكاً لما يصيب الشخصية والعلاقات التاريخية من التغير والنمو ، وكل هذه كانت معدومة تماماً من النقد فى المدارس القديمة .

ضرورة النقد الحكيم والبرهنة على أهمية :

إن أغلب ما يقوله موالتون بشدة عن سخف النقد القديم وعيبه وقلة فائدته يجب علينا نحن أبناء الجيل الحديث الذين نشأنا بين الطرق الجديدة فى التفكير أن نوافق عليه . وفى نفس الوقت يستحيل فى اعتقادى أن نوافقه على أحد استنتاجاته الرئيسية ، لست الآن أناقش المسألة العامة عما إذا كان من الممكن جعل النقد الأدبى علماً كما جعل علم النبات الجيولوجيا علمين ، وإنما نقطة الخلاف عندى هى إنكاره التام للنقد الحكيم ، فهما تكن النتائج التى يحصل عليها بالنقد الاستدلالى فإنها نتائج لا يستطيع دارس الأدب أن يفتح بها ، فبينما يمكن أن يرحب بهذه الطريقة كأداة هامة جداً فى النقد فإنه لا يمكن قبولها كبديل كامل عن كل الطرق الأخرى .

الناقد العلمى للأدب هو كما يقول مولتون « ليس له أى شأن بالجودة النسبية أو المطلقة » فهو يعرف الاختلافات فى النوع ولكنه لا يعرف الاختلافات فى القدر والقيمة ، وهو يبحث عن القوايين والمبادئ لمجموعة ما من الأدب مثل

الدراما الشكسپيرية ، ويبحث عنها في العمل نفسه ، فإذا وجدها حدودها . ولكن ليس لديه فكرة يقولها عنها . فمسألة ما إذا كان نقد الحياة الذى تحتوى عليه الدراما الشكسپيرية صائباً أم غير صائب ، وما إذا كانت المبادئ الفنية لصنعها حسنة أم رديئة ، هى مسائل تقع خارج ميدانه كباحث علمى عن الظواهر كما هى في الواقع .

ولكن هذه الأسئلة وجميع الأسئلة التى من نفس النوع العام هى أسئلة لا مناص منها وهى طبيعية ومشروعة . فهى تجربتنا على أن نتنبه إليها ونحن لا نستطيع أن نتجنبها ، ونحن لنا الحق أن نطلب الإجابة عليها حتى ولو لغير سبب إلا مجرد إرشادنا فى قراءتنا . وهنا تعدم كل المشابهة بين الأدب وبين العلم الطبيعى كالجيولوجيا . فالجيولوجيا تتناول ظواهر ليس فيها عناصر للشخصية ، وللصدق والكذب ، وللقوة العاطفية ، وللتأثير الفنية . ومثل هذه العناصر هى من جوهر الأدب الذى إنما يوجد ليفسر الحياة فى صور من الفن والذى لذلك يجب أن يقدر بكل من صفتى التفسير والفن . وفى الجيولوجيا لا تتسأل إلا ما هو هذا الشيء وكيف صار إلى ما هو عليه . فنشرح ذلك ، وبالشرح تنتهى مطالبنا . وأما فى دراسة الأدب فهذه الأسئلة تقود مباشرة إلى المسألة التالية عن أهمية الشيء الذى نشرحه بالنسبة لنا وللناس الآخرين ، أى مسألة ميزاته وعبء به الإنسانية والفنية . ومن العبث أن يقال إنه حتى أمام الذى يتناول موضوع الأدب كما يتناول موضوع الجيولوجيا فى روح من الاختيار الخالص لا يكون وجود للمزايا والعيوب . فإن المزايا والعيوب يؤمن بها العلمى نفسه ، كما يؤمن بها الأستاذ مولتون . لأنه إذا خصص مجلدا ضخما عظيما عن العرض الاستدلالي لفن شكسبير ، فإنه من الواضح أنه يرى أنه يستحق ذلك ، لأنه مثلنا قد قاده إلى البدء بذلك بعض ميول الدوق فاعتقد بتفوق شكسبير كفنان تمثيلى . وهكذا اعتقد أن طريقه الفنية هامة ليس فقط كطريق لشكسبير بل أيضا كطريق يمكن أن نعتبرها بارعة فى نوعها . وإلا فإذا

كان كالجولوجي تماماً غير مهم بقيمة الصخور التي يدرها فإنه يمكنه سواء بسواء أن يكتب بتفصيل عن الفن التشيلي لشريدان أو حتى عن مؤلف كتاب Box and cox . [من الواضح بالطبع أن هذه أمور تافهة ومؤلفات عديمة الأهمية] .

وليس هذا إلا ما كان منتظرا . فهما تكلمنا كثيرا عن علم للنقد ، فإن الحكم في الأدب شيء ضروري . فالتعليق الصغير بحكم بطريقته البسيطة الخاصة حيث يقول عن كتاب إنه « حلو » أو « ردي » . وأخته تحكم حين تقول عن حكاية إنها « حلوة » أو « مررة » . فلا يستطيع أحد أن يقرأ بفهم دون أن يكون رأيا ما عن قيمة ما يقرأه . وإن أول سؤال توجهه إلى صديق لك يأتيك بكتاب جديد لتقرأه هو ما ذا يظن عنه . وحين تعمق أبعد في دراسة الأدب فإن مسألة التقدير بالضرورة تعمق وتزداد صعوبة . فنجد أنفسنا مرغبين على اعتناق حكم مخالف لما كنا نعتقده أولا من رأى متمم ، وعلى التفكير ثانية فيما كنا أصدرنا فيه من حكم نهائي . إذ فشل النقاد أنفسهم في أن يتفقوا على مسائل تبدو أساسية كثيراً ما يدعو إلى الشك وأحيانا يدعو إلى السخط . ولكن ليست هذه بالأسباب التي تدعونا إلى إهمال المسألة ، أو إلى اتباع ما للباحث العلمي من موقف تام المحايدة عديم الميل . إننا دائماً نقبل شاكرين ما يعطينا إياه النقاد الاستدلالي ، ولكننا رغم ذلك سنتحول إلى الناقد الحسكي على أمل أن يتم عمل الاستدلال بمساعدتنا على أساس النتائج التي حصلنا عليها في أن نميز بين ما هو رائع في الأسلوب ، وما هو ليس برائع . فالاختلافات في القيمة لها وجود ، ويجب ألا نهمل وألا يغفل عنها . وإن المسألة العظيمة عن القيم الأدبية ستظل خالدة باقية . هذا إلا إذا اتخذنا موقف الجيولوجي الذي يستوى أمامه في الأهمية

كل أنواع التكوين الصخري فاستوى أمامنا في الأهمية كل أنواع الأدب ، وفي هذه الحالة يستوى عندنا أن نقضى حياتنا في دراسة الروائع أو في دراسة الغناء . فإذا كان هذا هكذا فإن النقد الحسكى الذى يحاول حل مسألة القيم الأدبية literary values ، مهما تكن أخطاؤه القديمة كثيرة ، ومهما يكن من المؤكد أنه سيلاق في المستقبل أسباباً كثيرة للفشل والإخفاق أمام الصعوبات اللانهائية التى تعترض طريقه ، فإنه برغم ذلك كله ستظل له ميزاته التى يجب أن يحتلها وواجبه الذى يجب أن يقوم به .

دراسة النفر كأدب :

قد تناولنا حتى الآن أدب العرض والحكم من ناحية علاقته بالأدب الذى يتناوله كوضوع له . والآن نعرض لجانب آخر من موضوعنا .

فى المرة الأولى نرجع إلى قطعة من النقد لاهتمامنا بالكتاب ، أو بالمؤلف الذى يتناوله هذا النقد ، ولكن بعد ذلك سوف نستكشف فى هذا النقد شيئاً آخر يستدعى اهتمامنا . فمثلاً كتاب أرنولد Essays in criticism قد نهتم بقراءته أولاً لكي نحصل على تقدير أتم لوردسموث أو لبيرون أولشلى أو ألكيتس . ولكن بصرف النظر عن المساعدة التى يقدمها إلينا الكتاب فى هذا السبيل ، وبصرف النظر عن أهميته الثانوية كوسيلة إلى غاية ، فإن له قيمته الذاتية كتمبير عن الناقد نفسه ، عن شخصيته وفكره وطرقه وأغراضه . وحتى لو وجدنا أقوال أرنولد عن هذا الشاعر أو غيره غير مرضية ، وحتى لو لم نجد فى هذه الأقوال رافدة ما أو وجدنا فائدة قليلة فيها كوسيلة إلى غاية ، فإنها تظل ذات أهمية واذة باعتبارها أقواله هو . وما يصدق عن أرنولد يصدق بالطبع عن كل النقاد الكبار . ومعنى هذا أن النقد ، برغم أنه قد يعتبر مبدئياً كأداة فى دراسة الأدب ، فإنه

يجب ألا يعتبر أداة فقط ، فإنه في نفسه صورة من الأدب ، وعلى هذا الاعتبار يستحق أن يدرس لقيمتها الخاصة .

وفي دراستنا لأدب النقد سوف نتبع بالطبع النظام الذي اتبعناه في دراسة الأدب عموماً .

النواحي الشخصية :

لما كانت الشخصية هي الحقيقة المبدئية في كل الأدب فإننا نبدأ بالنقاد نفسه . فتكون مهمتنا الرئيسية أن نرى ملامته لمهنة المفسر والقاضي . ومن الواضح أن كلامه عن كتاب أو مؤلف لا يكون له أى أهمية لنا إلا إذا كان لدينا اعتقاد بأنه يتكلم كأديب له حق خاص في أن يُسمع كلامه عن هذا الموضوع . ولذا سندرس أسئلة متعددة عن مؤهلاته ، ولن نتكلم هنا إلا عن أهم هذه المؤهلات .

بعض المؤهلات للنقاد المحس :

فأولاً : إلى أى حد يقترب في تكوينه الفكرى وفي نفسه مما نسميه النموذج المثالى للنقاد ؟ ثم — اتما لم يكن في طوق الإنسان أن يبلغ المثل الأعلى وليس له إلا أن يقترب منه فقط — إلى أى حد وفي أى النقط يجب أن نفر له نقائصه ؟ (النقاد الحق يجب أن يكون ذهنه متنبها ومرنا ، حاد النظرة ، سريع الاستجابة لكل التأثيرات ، قوى الفهم للأساسيات) . وفوق ذلك يجب أن يكون كما قال ماتيوارنولد (قادرا على أن يرى الشيء كما هو في الحقيقة ، وألا يزيغ في ضباب من ميوله الخاصة وأفكاره السابقة) ومعنى ذلك أنه يجب أن يكون خاليا تماما ومتجردا عن كل ميل من أى نوع ، ميل الأذواق الفردية ، وميل الثقافة ، وميل العقيدة والطائفة والحزب والطبقة والأمة . والآن لما كان أعظم النقاد ، حتى

ناقد مثل لسنج ، يحققون في أن يتسلطوا: جيم ، فإنه يكون من اللازم علينا أن نتبين بدقة وعناية كل علامة على شيء يعوق ذهن الناقد عن أن يعمل عملاً حراً نزيهاً في موضوعه ، وأن تتبع هذه العلامات حتى نوجهها إلى أصولها إذا استطعنا ، وأن نشرحها ونهملها ، وأن نقدر دائرة تأثيرها واحتمالات نتائجها . وموقف الناقد بلزاة المنقود ، كموقف أرنولد مثلاً بلزاة وردسورث وشيلي ، سوف يقودنا إلى أن نتساءل هل هذا الموقف لا يمكن تفسيره بعملة خاصة في الناقد نفسه . وسوف نجد في كثير من الحالات أن النقد الذي يتميز في حدود معينة بقوة الفهم وصحة الإدراك يشوهه بل ويجعله أحياناً كاذباً عادة ذهنية خاصة أو فسكرة سابقة لا أساس لها . وأروع مثال لذلك جونسون ، الذي كان ناقداً بارعاً للأدب حين يكون متعاطفاً مع أغراض المؤلف ومبادئه . وكان على العكس تماماً حين كان يتناول الأدباء الذين لا يعطف عليهم سبب ما . وهكذا نجد أحسن عمله في نقده ليوب وأديسون اللذين كانا داعيين للمثل الأدبية التي كان يقدرها ؛ ونجد أسوأ عمله في نقده لمان وجراي . فقد أفسد حكمه على الثاني مخالفته له في الميول الشخصية والأدبية ، وأفسد حكمه على الأول مخالفته له في للسذهب السياسي . وكولردج الذي يعد من طبقة أعظم النقاد الإنجليز في قوته على عمق النظرة وعلى البديهة الشاعرية كانت قوته على رؤية الأشياء كما هي في الواقع كثيراً ما تهتدم بأفكار ساقطة ميتافيزيقية وبتفديس لبعض أدباء معينين يشبه في سمخه وقيامه على غير أساس تفديس كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر لليونان والرومان . وقد مدح كولردج مدحا كثيراً على نقده لشكسبير . وأنسكن هذا النقد على مانيه من إلهام وإحياء فإنه يتميز بأشد أنواع الشذوذ . فإن كولردج هو الذي يجب أن نمده في إنجلترا مشغولاً عن هذا النوع من دراسة شكسبير دراسة شخصية فقط وغير تاريخية ، وعن هذا الهراء والسخف الذي يقولونه عن استقلال شكسبير التام عن كل ظروف الزمان والمكان . يقول arthur Symons

« حين يكتب كولدرج نقدا عن شكسبير فإنه يعطينا أعمق فلسفته (أى فلسفة كولدرج) ». هذا حق ، ولكن يجب ألا ننسى أنها فلسفته هو وليست فلسفة شكسبير هي التي يعطيناها . ففي اتباعنا لتغييراته يجب أن نميز دائما بدقة بين ما يقرؤه من شكسبير وما يقرؤه من نفسه هو عن شكسبير . وهكذا كثيرا ما نجد من اللازم أن نضرب بأعمق فلسفة كولدرج عرض الحائط لكي نرى عمل شكسبير المؤلف التمثيلي الايزايشي كما هو في الواقع وكما هو نتج لمبقريته وعصره . ومثال ثالث هو أرنولد نفسه ، الذي كان يعتقد أن رسالته أن يعلم الناس التجرد عن الهوى والميل ، والذي قد بذل أقصى جهده في هذه الرسالة ؛ ولكنه برغم ذلك نجد فيه علامات بارزة لميل خاص ، ناشئ عن دراسته المبكرة في أكسفورد وعن ثقافته الأكاديمية الشديدة الضيق . وقد قاده هذا إلى أن يبالغ في قيمة الأساتذة اليونان ، وأن يبالغ في قيمة الدراسات الكلاسيكية كدراسة للذوق ، بل وقاده هذا في بعض الأحيان إلى أن يرجع إلى الآراء القديمة عن المبادئ النقدية المحددة وعن النهاية في الأدب .

وليس من اللازم أن نضيف أمثلة أخرى لما يعتور الحكم من فساد بسبب الأنواع المختلفة للميل والهوى التي تتعارض أحيانا مع صحة نظرة الناقد ومع نزاهة آرائه وحيادها ، وقد تكلمنا بما فيه الكفاية لتأكيد المبدأ الذي قررناه ، وهو أنه في دراستنا لكتابات ناقد ما من الهام أن نقبين أفكاره السابقة ، وأن نتعرف تأثيرها على فكره ، وأن نقدرها التقدير العادل في تقديرنا لقيمة عمله

ومثل ذلك نقول عن نقاد المثاني فكثير منهم عابوه وغالوا في إظهار عيوبه من غير حق حتى أتى عبد العزيز الجرجاني فأنصفه وأنصف خصومه .

في خبر الناقد :

ولكن مؤهلات الناقد لا تعتمد على مواهبه الطبيعية لحسب ، وهكذا ينشأ سؤال ثان عن ذخيرته وبضاعته التي يتخذها لعمله . أغلبنا يعرف أناساً على علم زهيد ولا درة لهم بالصنعة ، ولكن شعورهم الغريزي بما هو جيد في الأدب قد أعطانهم برغم ذلك قوة غريبة على الإدراك والتقدير والتمييز . فمن الواجب ألا نحقر الحكم الزيه الذي يصدره قارئ عام قدير على كتاب ، كما لا نحقر الحكم الزيه الذي يصدره المهوى التقدير على قطعة أدبية . فإن لهذا الحكم في الحقيقة قيمة كبيرة ولو لمجرد أنه جديد ومستقل وخالص من التأثير الخادع لأعظم نوع من أنواع الميل وهو ميل الاحتراف والمهنة ، وفي نفس الوقت فإن النقد المنظم والعلم المنظم والمران على الصنعة هي أشياء لازمة تماماً . وقد قال كاتب من أرفع القاد الفرنسيين المحدثين : « ليس للقارئ العادي الذي يسيره الصدفة الحق في أن يحكم على العمل والفن بدون تربية طويلة شاقة لذوقه . فإذا لم تكن توجد النوعية الفطرية فلا أقل من الخبرة المكتسبة بالصنعة والاحتراف » . قد يكون في هذا القول نوع من المبالغة ، ولكن صدقه العام لا يمكن إنكاره . فمن اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لابد للفن تنقيف خاص ونعنى بالتنقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معاً ، فالناقد يحتاج إلى المعرفة لتعطيه سعة النظرة والتكوين أساساً أساساً لحكمه ، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلة لأن يدفع بها . وإن مقدار صلاحية كذا من وحكام لا يتناسب مع معرفته وتهذيبه . فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن لذيذة ومريحة فإنها تكون تافهة القيمة .

وهكذا يكون من العبث أن يحاول أحد الحكم على (الدروس المفقود) دون أن يكون عارفاً للإلياذة والإينيد . والمعرفة التامة الدقيقة بأعظم منتجات العالم في القصة التمثيلية والرواية النثرية هي شيء لا بد منه لأى واحد يحاول أن يصدر حكماً على رواية أو على دراما . ومن العسير ألا نوافق أرنولد في قوله إن أقل

ما ينبغي أن يكون عليه استعداد الناقد هو معرفة أدب كبير بجانب أدبه ، وكلما كان مختلفاً عن أدبه كان ذلك أفضل ، وليس هناك مبالغة قط في قوله « إن الاستعداد الكامل يجب أن يحتوى على معرفة أحسن الأشياء في كل الآداب الأوروبية القديمة والحديثة وحتى في الآداب الشرقية القديمة ، وإن انحصار المعرفة في أى نوع من الأدب سينتج حتماً ضيق الحكم وانحرافه » .

ومن الضروري الإلحاح في بيان حاجة الناقد إلى المزان والنظام ، لأنه شئ له أهمية عملية ، فمن أشد الصفات الغريبة السيئة في نقد الصحف والمجلات المعاصرة . على الأقل في إنجلترا وأمريكا ، حاجتها إلى الاتزان والرزانة والتعقل . قد تظهر رواية جديدة للناسر ، وقد يظهر كتاب ذو صفات خاصة تستحق كلمة من التقدير . فإذا قرأنا ما يكتب عنهما من ملاحظات في صحيفة ما ، وجدنا نقد الصحيفة وقد فقد نفسه في ثورة من الإعجاب والانفعال ، فيعد العمل كآية فنية ، ويعتبر مؤلفها للتو واللحظة فناً كاملاً إذا قيس بسكوت وديكنز . ثم تمر بضع سنوات ، فيختفي الكتاب العظيم ومؤلفه أو يتراجعا إلى مرتبة الفناء ؛ والناقد الصحافي الذي يبدو أنه غير قابل لأن تعلمه التجربة ينفجر بلا خجل في ثورة أخرى من الاحتقار وعدم التقدير لدى ظهور آية فنية أخرى من عبرى آخر من الطراز الأول . وهذه التصورات الباطلة للنقد الصحافي الدورى تدل بالطبع على تساهل في الذوق المعاصر ، فالناقد الصحافي لا يشعر إلا قليلاً بمسئوليات مهنته ، ولا يهتم إلا قليلاً بالمسائل الحققة في الأدب ، إلى حد أنه لا يتوقف لكي يزن كلماته أو لكي يقدر الأهمية الحقيقية لآرائه . بينما الشعب الذى يطالع الأدب الدورى لكي يقرأه بأسرع ما يمكن وينساه بأسرع ما يمكن لا يفرض عليه بالطبع أى تقييد . ولا يمكن الادعاء بأن هذا التساهل المؤسف يمكن علاجه بمجرد زيادة المعرفة والتهديب في هؤلاء الذين يتقدمون كمرشدين للذوق العام في المسائل الأدبية ، ولكن ازدياد المعرفة والتهديب سوف يساعد بلا شك على أن يضمن بعضاً من هذا الاتزان والرزانة والتعقل التى يكون النقد بدونها أردأ من الردى .

ما ينبغي دراسته من النقط منه عمل الناقد :

توجد نقط متعددة يجب أن توضع نصب العين في الدراسة المنظمة لعمل أى ناقد ، فيجب أن نتمق في صفاته ومؤهلاته الشخصية ، وإلى أى حد تعينه هذه أو تعرفه في قيامه بعمل الحكم على كتاب معين أو مؤلف معين . ويجب أن نتنبه لسكل علامة على الميل والهوى ، وأن نقدين مصادرها وقيمتها ، ويجب أن نختبر أسس أحكامه والمقياس الذى يشير إليه صراحة أو ضمناً ، ويجب ألا نهمل أيضاً مسألة هامة هى الروح العامة في عمله ، فالناقد قد يكتب برغبة صادقة في فهم منقوده وفي تفسيره وفي إنصافه ، أو قد يكتب لكي يعرض علمه الخاص ومهارته الخاصة على حساب المؤلف ، وقد يكون متعاطفاً معتدلاً غنياً مهماً فقط بأن يرى ما هو حسن ، أو قد يكون لاثماً معنفاً كثير التآنيب ومصماً على تصيد العيوب والافتصار على النقائص . ومهما يكن رأينا عن نقد أديسون شيئاً فإننا يجب أن نعترف بأن روحه العامة رائمة . فقد كان يعتبر من واجب الناقد الحق أن يبحث عن الحسن لا عن العيوب ، وكان يعد واجبه الأساسى أن يستكشف مواطن الجمال المحفنية للأديب وأن يقدم إلى العالم هذه الأشياء التى تستحق الملاحظة . وأما الروح العامة لنقد Lord Jeffray فعلى العكس من ذلك تماماً ، فإن عقيدته كانت كما يقول الأستاذ سانتسبرى : « إن المؤلف قد جاء أمام الناقد بجبل على عنقه ، وقد عفا عنه ولم يشق تكريماً وتفضلاً » . وهى فكرة يقول عنها سانتسبرى بحق إنها « فكرة متجبرة وسخيفة مآ » ، ومع ذلك فإنها لم تنقرض بعد وقد سببت كثيراً من الضرر للنقد . ولا يفكر أحد أن هناك مواطن تكون فيها قسوة النقد عادلة تماماً ، وأن التجبر إذا كان خاطئاً دائماً فإن الرافة الضعيفة العمياء لا يمكن أن تكون صائبة قط . والآن ليس علينا إلا أن نلح في أهمية أن نعتبر روح كتابات الناقد من مميزات عمله ، وأن نقبين الطريقة التى بها تدخل هذه الروح إلى أحكامه وتكوينها .

النواحي التاريخية من دراسة النقد كأدب

الطريقة المقارنة في دراسة النفر :

في دراسة النقد كما في دراسة الأنواع الأخرى للأدب سنتقل إلى أن توسع معرفتنا بالكاتب المفرد ونجعلها أكثر تحديدا بواسطة المقارنة ، فنضع عمله بجانب عمل النقاد الآخرين الذين تناولوا نفس الموضوعات ، ونفس الكتب أو المؤلفين أو العصور أو الأنواع الأدبية ، وبهذا نحاول أن نعرف قوة كل وضعفه أكثر مما لو درسناه على انفراد ، وإذا نحن لم نعد نفتتح — كما كنا في القراءة غير الدقيقة نفتتح — بمجرد ملاحظة الاتفاق أو التخالف في الأحكام ، فإننا سنختبر بدقة كل نقط التشابه والاختلاف في الأشياء التي تقع من وراء الأحكام ، في الموقف الشخصي وفي الميول الشخصية ، في منهج تناول ، في النقط التي يُبَّانج في تأثيرها أو تهمل ، في الطرق والمثل والنفسية والذوق . والنتائج التي يحصل عليها بمثل هذه الدراسة المقارنة لن تكون شائعة في حد ذاتها لحسب ، ولكن يكون لها قيمتها الخاصة في مساعدتنا على إرجاع صفات عمل كل ناقد إلى مصادرها البعيدة في النفسية والثقافة والأغراض .

وكلما تعمقنا في ميدان هذه الدراسة المقارنة دهشنا للتنوع العظيم غير العادى في الآراء النقدية ، ولإخفاق النقاد في أن يصلوا إلى اتفاق بينهم حتى عن الأمور الأساسية . وهذا هو ما كان سبباً في ما لقيه النقد كثيراً من الازدراء والكراهية . وقد عزز هذه العقيدة عن تفاهة النقد ما يحدث من أن الأحكام المعاصرة على كتب جديدة تحقق في أن تعطى مقياساً صادقاً لقيمة هذه الأعمال .

وفي كثير من الأحيان بالطبع تكون هذه الاختلافات في الرأي النقدي اختلافات شخصية فقط . فإذا كانت كذلك فإنها يجب أن تقبل ، وهي تكون حينئذ شائعة في حد ذاتها . ولكن سنجد أنه كثيراً ما تكون الاختلافات

والانقادات مجمعة في مجموعات . فنجد قدراً من التطابق العام ومن افتراق الرأى بين نقاد نفس العصر والمدرسة ، وقدراً من عدم التطابق ومن افتراق الرأى بين نقاد العصور المختلفة أو المدارس المختلفة . وهكذا يمكن أن تدخل للميزات الفردية إلى حد ما في سمات الطبقة التي ينتمى إليها كل ناقد . وليس هذا إلا النتيجة الحتمية لاعتماد الأدب على حياة العصر الذي ينتج . وقد شرحنا هذا فيما تقدم . فالنقد لا يقل عن أى نوع من أنواع الأدب في أنه بينما هو لا يتوقف لحظة عن أن يكون أداة للشخصية فهو في نفس الوقت تعبير عن روح العصر الذي جاء منه .

الدراسة التاريخية المنفردة :

ننتقل من دراسة النقاد المفردين إلى الدراسة التاريخية للنقد ، وهو موضوع على غاية من التشويق ، لأن تاريخ النقد يحتوى تاريخ التغيرات التي تطرأ من عصر إلى عصر على فهم الناس للأدب ، لأغراضه ولبيادته ، لموضوعه ووسائله ، للأشياء التي يجب أن يبحث عنها أو يتجنبها ، والمثل العليا التي يتفد بالنظر إليها .

تغير الآراء عن المؤلف الواحد :

وهناك فكرة سهلة وهي أن نقتنع ونجمع التغيرات التي طرأت على الرأى النقدي تجاه أديب واحد . ومن أشد الأمثلة بروزاً تاريخ نقد شكسبير من عودة الملكية [سنة ١٦٦٠] إلى عهد كولردج أو بعد ذلك . وهو مثال مشهور . وهناك مثال آخر ليس على هذه الشهرة ولكنه لا يقل فائدة . وهو عن Bunyan فاقترن الثامن عشر بنظرياته عن العظمة في الأدب ، وبفهمه الضيق للفن ، وبعدم صلاحيته لإدراك قيمة الطبيعة الصادقة والبساطة فد وجه انتباهها ضئيلاً جداً إلى هذا المفكر . فإذا صادف أن التفت إليه ناقد في القرن الثامن عشر عداً عاماً

ومبتدلاً ومن الرعاع . ثم ننتقل إلى القرن التاسع عشر فنجد سؤنى يطبع كتابه The Pilgrim's Progress ، ونجد ما كولى يثنى على سؤنى لقيامه بطبع الكتاب النفيس ، ويدتيز الفرصة ليغمر الكتاب بالتقدير والإجلال واصفاً إياه بأنه كتاب رائع عجيب شائق لكل قارىء . وكذلك كان موقف كل النقاد الإنجليز من ذلك العصر إلى اليوم تجاه هذا الكتاب العظيم .

كيف تفسر هذه التغيرات :

كيف تفسر هذا التغير فى نظرات النقاد ؟ لا يستمد التغير سببه من الميول الشخصية لهذا الناقد أو لذاك . وإنما يجب أن يبحث عنه فى دراسة كل التأثيرات فى الأدب التى اجتمعت فى قرن ونصف قرن السكى تغير طرقه وروحه ، ولكل القوى خارج الأدب التى عملت كثيراً على أن تنتج هذه التأثيرات خلال التبدل العظيم الذى أحدثته فى اللؤلؤ الخلقية والدينية والفسانية فإن ظواهر الأدب والحياة مترابطة إلى حد عظيم بحيث يستحيل أن نقص بالتمام قصة هذا الأديب الذى كان مهملًا ثم ارتفع إلى طبقة العظماء المعروفين .

تاريخ النقد لكلى تاريخ الأدب :

وهكذا يقص تاريخ الرأى النقدى من كل جانب حتى يصبح ملحقا لتاريخ الإنتاج الأدبى . ولهذا لا يمكننا أن ندرس مثلاً نقد القرن الثامن عشر و بدايات القرن التاسع عشر فى علاقته مع الحركة الكلية للأدب من عصر الكلاسيكية إلى عصر الرومانتيكية ؛ ويمكننا أن نتتبع هذا التطور فى تعرف تغير الآراء تجاه يوب وهو أعظم شخصية فى العصر الكلاسيكيكى .

وهكذا يتضح أن تاريخ النقد كتاريخ الآراء المتبدلة عن كل جانب وكل صفة من الأدب يعطينا ملحقا لا غنى عنه بل يعطينا شرحا قويا لتاريخ الإنتاج الأدبى .

وإن تاريخ النقد في الحقيقة هو الذى يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نستكشف أساس التغيرات التى نحتاج إلى تتبعها فى دراسة التاريخ الأدب .

النقد والابتعاد :

ويحسن أن نذكر هنا بعض ملاحظات على حظ من الأهمية . كان النقد دائماً محافظاً . ظل يبحث عن المرشد فى الماضى وقل أن شجع التجارب أو التطورات الجديدة . وكانت قوته فى العادة تتخذ للتعطيل والتقييد . وفى كل مرحلة من مراحل التغير كان صراع يقوم بالضرورة بين قوى الإنتاج وقوى النقد . وليس هذا الصراع إلا ظاهرة واحدة للمعركة التى تظل قائمة إلى الأبد فى كل ميادين الحياة والفكر بين الحرية والجمود ، بين التجديد والتقليد ، بين الذاتية والقواعد ، بين الجديد والقديم . وفى الأدب كما فى أى شيء آخر نجد أزمة الجمود والسكون التى تغلب فيها الروح النقدية ، ولا يتحرك الرجال إلا فى سبيل مرسومة تماماً ، تتعارض مع أزمة المخاطرة والاتساع التى تحرر فيها القوة الخالقة نفسها وتتقدم العبقريّة بلهفة ونفاذ صبر إلى استكشاف « غابات جديدة وصراخ جديدة » . وفى الأدب كما فى أى شيء آخر أيضاً بينما تميل الروح النقدية دائماً إلى أن تجعل نظراتها النقدية شديدة صلبة متزمتة متعنتة نجد الحالة تنقلب وتبدلها التورات التى تظهر وتنتشر فيؤمن بها الجيل الجديد ، ثم يبالغ فى الإيمان بها حتى تعود هى الأخرى نظريات جامدة فتقوم تورات جديدة ضدها وهكذا . وفى الأدب كما فى أى شيء آخر إذا كان الجمود ينتهى إلى أن يكون ظلاً واستبداداً وسلطة مطلقة فإن الحرية كثيراً جداً ما تصير فوضى وجموحاً وإباحية . حقاً إن التاريخ كثيراً ما أثبت أن الأدب قد بلغ أجوده حين تحدى الناقد وتحكماته ، ولكن رغم ذلك يجب ألا ننقص من تأثير النقد كقوة منظمة . حقاً إنه لو أطاع الأدباء النقاد لما وجدت الدراما الشكسبيرية ، أو الحركة الرومانتيكية . ولكن من ناحية أخرى

لن ينكر أحد أن بعض المبالغت البارزة الزائدة عن الحد التي تميزت بها الدراما
الشكسبيرية والحركة الرومانتيكية كان يمكن أن توقف وتردع لو وُجّه انتباه أكثر
إلى قواعد النقد .

ولكن يجب أن نتذكر أن النقد فيما خلا وسيلة التقييد والإرشاد لم يلعب
إلا دوراً ضئيلاً في تقدم الأدب . فهو قل أن أوحى بشعور جديد أو استكشف
أرضاً جديدة . حقاً إن الحركة الجديدة قد يصاحبها أو حتى يتقدمها دعاية نقدية
كما حدث في الحركة الرومانتيكية في فرنسا . ولكن العادة أن العبقرية الخائفة
تتقدم في الطريق كقائد ويتبعها النقد . وحتى حينما يتغير هذا الترتيب فقل أن
تكون النتائج مرضية تماماً . إذ الأدب الذي ينشأ لكي يطابق قوانين موضوعه
محددة لابد أن يتميز بصبغة من الجود والتقييد . وحتى حين يكون الشاعر نافذاً
جيداً بقدر ما هو شاعر جيد فإنه يمكن أن يقرر كقاعدة عامة أنه يحسن أعظم
الإحسان في عمله كشاعر حين يعمل متبهماً للوحى الطبيعي العبقرية وبدون أن
يحاول توضيح أية نظرية يعتنقها . وورد-ورث وماتيو أرنولد مثلاً لهذه الحقيقة .

مشكلة تقدير الأدب :

درسنا حتى الآن بعض النقاط الهامة التي يحتاج إلى بحثها في الدراسة المنظمة
للنقد وبعض المسائل الرئيسية التي تلزم مناقشتها في خلال ذلك . وبقى علينا أن
نتناول مشكلة تقدير الأدب من ناحيتها العملية .

هناك حقيقتان تبرزان بوضوح ، فمن ناحية برغم كل النظريات الجديدة في
إمكان نوع على خالص من النقد لا تبدل فيه أى محاولة للتقدم من التفسير إلى
الحكم ، فإن الحكم يجب أن يظل يعد في الحاضر كما كان في الماضي واحداً من
المهام الهامة للنقد . ومن ناحية أخرى فإن النتائج التي حُصل عليها من ممارسة

الحكم كانت في مجموعها متغيرة وغير ثابتة وغير مقننة إلى حد أنه بينما أحقيتها لا يمكن أن تنكر فإن قائلتها يمكن أن توضع موضع الشك والتساؤل . وبالنظر إلى هذه الحقائق يجب ألا نستغرب إذا وجدنا نظرية منتشرة جداً عن النقد تقول إن كل ناقد له بالتطبع الحق الكامل في أن يكون له فكرته الخاصة وأن يعمل ما في وسعه ليجتذب الآخرين إلى أن يوافقوه ، ولكن أمام كل فكرة يمكن أن توجد فكرة أخرى . عارضة في نفس الصنة والوجاهة ، ولذلك فالنقد قد يبرهن على أنه في مجموعه مجرد عمل يبطل بعضه بعضاً ولم يفعل شيئاً أو لم يفعل إلا قليلاً في سبيل أى بناء نهائى للقيم الأدبية . ومن الحسن أن نتكلم عن مقدرة الناقد على الحكم ، ولكن قد يتساءل : هل الناقد حقاً فاض ؟ أليس هو أقرب إلى أن يكون في طبيعته محامياً ؟ وهل كل حكم شخصى بالضرورة ؟

وهكذا نصل إلى المفزى التام للنزاع الذى كثيراً ما يثار فيقال إن كل حكم في الأدب هو بالضرورة شخصى في مصدره وفي نوعه . فإذا عبرتُ عن رأى معين عن قيمة كتاب كنتُ أقرؤه فإن هذا رأى وليس أزيد من ذلك . فإذا قال آخر رأياً معارضاً لرأى تماماً فإنه حينئذ يكون لكل حكمه الفردى الخاص المعارض لحكم الآخر . فإذا دخل شخص ثالث في المناقشة ووافق على هذا أو الآخر فإنه إنما يزيد حكماً فردياً آخر يزيد المشكلة تعقداً .

وليس من شخصين اثنين يقرآن نفس الكتاب إلا وكان لكل نظريته الخاصة ، فكل واحد منهما إما يتكلم عن الكتاب الذى قرأه هو . ليلبس الناقد رداء القاضى ، وليستعمل لغة اصطلاحية ، وليعرض كثيراً من المبادئ والمثل والأحكام . ولكنه لما كان مستحيلاً أن يتخلص من نفسه فإن آراءه يمكن أن ترجع إلى مصدر شخصى تماماً شأنها في ذلك شأن آراء ذلك الرجل

الذى نجده فى عربة القطار يثرثر بحبله وعقليته المامية . هالاً يمكن النقد أبداً أن ينفك مما يتصف به من اتباع الهوى والميل والرغبة الخاصة وعدم التقيد ؟ وهالاً يمكن أن يزيد على تدوين الأذواق والميول والنفور التى تنقلب بتغير نفسية الناقد وتعتمد على المزاج والعقل والثقافة والميل ؟ كلا .

ولا يخلو النقاد أنفسهم من أولئك الذين يعتقدون أنه مهما وضع من المبادئ النقدية ومهما بذلت محاولات للحد من العامل الشخصى فإن النقد كله شخصى وانفعالى . وهكذا يقول أناتول فرانس : « إن الذى يلقي محاضرة عن الأدب إذا كان مخلصاً حقاً فإنه بدل أن يقول : أيها السادة ، سأحدث إليكم اليوم عن بسكال أوراسين أو شكسبير ، يجب أن يبدأ محاضرتة قائلاً : أيها السادة ، سأحدث إليكم عن نفسى فى علاقتها مع بسكال وراسين وشكسبير .

الرفضات فى النفي بين الأمطام السوفية :

هنا بلا شك نواجه صعوبة حقيقية . ولكن يجب أن نلاحظ أنه حتى لو كان صحيحاً الرأى الذى عبر عنه الفرنسى العبقري أناتول فرانس هذا التعبير البارع ، وحتى لو رفضنا معه التسليم بوجود أى مبادئ ليست مجرد نتائج للذوق الفردى حتى يمكن أن تنفع فى ضبط النقد فإننا لا نكون بذلك قد أنكرنا النقد والقيمه . فإذا نظرنا إلى الموضوع من أوسع نواحيه فإننا نلاحظ أنه فى معظم الحالات يوجد اختلاف واضح فى القيمة بين حكم وحكم لسبب بسيط هو أنه يوجد اختلاف واضح فى القيمة بين قاضٍ وقاضٍ . وقد وضعنا ذلك من قبل . فقد يكون لكل إنسان الحق فى أن تكون له آراؤه الخاصة عن مسائل الأدب كما له آراؤه الخاصة عن غيرها من المسائل ، ولكن ليس هناك من موضوع يمكن أن يكون رأى شخص عنه فى جودته رأى شخص آخر ، فإذا وجد مثل هذا الموضوع

فإنه بالتأكيد ليس أدبا . قد نقرأ لناقد كبير تعبيره عن ميله ونفوره تجاه الكتب فتبدو لنا آراؤه معتمدة على مجرد الهوى والميل الذاتي ، ولكنها دائماً تستحق الاعتبار والتقدير أكثر مما نستحقه آراء رجل الشارع . ونحن نصنى إلى أناتول فرانس حينما يتحدث عن نفسه في علاقتها مع بسكال أوراسين أو شكسبير بانتباه أعظم مما نصنى به إلى مطلع آخر يتحدث عن نفسه في علاقتها مع نفس الموضوع لأننا ونحن نعلم أناتول فرانس كما نعلمه فإننا نتأكد من أنه مهما يكن ما سيقوله لنا شعوراً شخصياً فإنه سيميز بعمق النظرة والفطنة والذكاء غير العادية . كتب Lord Jeffrey في إحدى مقالاته عن سكوت : « لما كان غرض الشعر هو أن يعطى المتعة فقد يبدو أن أجود الشعر هو الذى يعطى أعظم المتعة إلى أعظم عدد من القراء » . ثم يسترسل الناقد في بيان سخف هذا الرأى وخطئه . ولكن سخف هذا الرأى وخطئه لا يحتاجان إلى بيان . فليست تقاس جودة العمل بمقدار انتشاره بين الشعب أو إعجاب الناس به . وليس يقاس العمل الأدبى أو الصورة أو القطعة الموسيقية بمقدار اجتذابها للعامة غير المثقفة بدلاً من القليلين المثقفين . وإلا فما نحن نجد أواعا من الروايات الحديثة يقرأها من يزيدون خمسين ضعفاً على قراء رواية راقية جيدة لمثل جورج مرديث . فهل يؤدى بنا ذلك إلى أن نشك في عبقرية مرديث لحظة واحدة وأن نفضل عليه أولئك الكتاب السوقيين ؟ كلا . وإذن فأولئك الذين يلحون في بيان اختلاف الذوق تجاه المسائل الجارية يجب أن يعترفوا بأن عنصر القيمة يدخل في الاختلاف ، وأنه يجب أن يميز بين الذوق المهذب والذوق غير المهذب ، بين الذوق الجيد والذوق الردى .

إن ما قدمناه يساعد على تصحيح بعض الآراء الخاطئة الموجودة التى كثيراً ما تقفز إلى الحديث عن مشكلة التقدير فى الأدب . ولكنه لا يتناول المشكلة القديمة عن الاختلافات فى الحكم بين الخبيرين أنفسهم . وسندرس هذا الآن .

ولكن يجب أولاً أن نذكر نقطة هامة عن موقفنا الشخصى الخاص تجاه الأدب .

المسألة الفنية — الاستمتاع الشخصى :

إذا عبرتُ عن رأى معين عن قيمة كتاب قرأته فإنه يقال أحياناً إن هذا هو رأى ولا يزيد عن هذا ، وأن كل الأهمية التى له إنما يمتلكها باعتبار أنه ذكر لذوق فردى لأحد الأشخاص . ولكن هنا ينشأ تساؤل يلقى نَوْاً على حقيقة الذوق الفردى ضوءاً جديداً . هل الرأى الذى كونته عن الكتاب بالضرورة بهائى ، حتى بالنسبة لى ؟ أهو رأى يجب على أنا نفسى أن أقبله كراى مرضى تماماً ؟ أقول : لقد استمتعت بهذا الكتاب ، لقد أمتعنى وأمتعنى وأثار عاطفتى . ولكن هل المسألة تنتهى هنا ؟ كلا بالتأكيد . فإن المسألة الحقة التى يجب أن تدرس هى ، كما قال سَنت بيف : ليست هل استمتعنا بعمل فى معين ، وهل أقمعنا وأمتعنا وأثار عاطفتنا ، ولكن هل كنا محققين فى الاستمتاع به وفى كونه أقمعنا وأمتعنا وأثار عاطفتنا . فمن وراء مسألة استمتعنا بعمل أدبى معين توجد إذاً مسألة تالية هى معرفة صواب هذا الاستمتاع وقيمه . وميولنا ونفورنا ، إذاً حالت وجد أنها تتغلغل بجذورها إلى أعماق المزاج وتقرن اقتراناً شديداً بالعناصر الفكرية والخلقية التى تكون شخصيتنا إلى حد أن ضبطها يبدو صعباً واستئصالها يبدو مستحيلاً . ولكن من منا لا يدرك أن هناك علماً من الاختلاف بين الميل إلى الشيء والنفور عنه ، ولا يقتنع بأننا يجب أن نميل إليه أو نفور منه ؟ معظم الناس لا يفكرون إلا تفكيراً سطحياً عن علاقاتهم بصور القن المتنوعة ، ويسرعون إلى الاعتقاد بأن متعتهم السريعة الخاصة هى بالنسبة لهم آخر حكم لهم على القيمة ، ولذلك لا يتوقفون لحظة لى يفهموا المعنى الذى يتضمنه الاختلاف . ولكنهم إذا فهموا هذا المعنى مرة تكشفت أمامهم دنيا جديدة من الحقائق . نحن نعلم جيداً أنه حينما نقول حكماً عن كتاب فى تمبير لا يتضمن

إلا مجرد ميلنا ونفورنا ، ودون أن نبذل أى محاولة لأن نريد على ذلك فإننا فى الحقيقة لا نصدر حكما على الكتاب بقدر ما نحن نصدر حكما على أنفسنا . وفى هذه الحالة يكون رأى أناتول فرانس عن قيمة حكمنا صائبا تماما .

ولكننا نعلم أيضا — وإن يكن الاعتراف بذلك يحتاج إلى شجاعة — أننا فى مثل هذا الحكم نعبر عن مواطن الضعف والقصور فينا . وهكذا قد ندرك وجود مميزات عظيمة فى قطعة من الأدب حتى حينما لا نستطيع أن نستمتع بها . بل قد يحدث كثيراً أن القطعة الأدبية بسبب ميزات العظيمة لا تنجح فى أن تمتصنا وتستثيرنا بل قد تضيق بها ونفوضها . لأن الاستمتاع بالعظمة فى الفن يحتاج إلى مجهود شاق قد لا نحاول بذله ، أو قد لا نستطيع بذله بسبب القكاسل أو البلادة أو ضعف الاستعداد . ولذلك نفضل أن نظل فى الأشياء القليلة الأهمية لأنها تكلفنا عناء أقل فى فهمها والاستمتاع بها .

بعض النواحي العملية لهذه المشكلة :

ولكن إذا اعتقدنا عن الثقافة الأدبية أنها شيء ذو أهمية حقة فى الحياة فإننا لن نظل قانعين بالبقاء عند هذه الأشياء التى تكلفنا أقل العناء . فإذا تدربنا على أن نعيد النظر فيما قرأناه مصممين على أن ننتزع أنفسنا الإحساسات التى كانت تستثار فينا وقت القراءة فإننا سنجد من الممكن أن نفحص هذه الإحساسات فحصا نقدياً وأن نرثها وأن نحكم هل نحن قد استمتعنا لأن سبباً جيداً أنارنا ، وهل المتعة التى صادفناها فى الكتاب هى للمتعة التى توجد فى الأشياء الجيدة ؟ ثم يوجد اختبار آخر وضعه أحد العقاد الأقدمين وهو لونيغوس ، إذا كان الكتاب كله أكثرنا قراءته قل تقديرنا له ، وإذا كان تأثيره لا يزيد عن وقت تصفحه ومطالعته فإننا نتأكد من أنه برغم ما قد يكون استمتاعنا الأول به عظيماً فإنه شيء ضئيل تافه . وهكذا نعرف هذه الحقيقة وهى أن

متمتتنا الشخصية شيء ، وتقديرنا لقيمة متمتتنا الشخصية شيء آخر . قد يتفق الأشران وقد لا يتفقان ، فإذا لم يتفقا فإنه من واجبنا أن نحاول محاولة قوية منظمة أن نحكم أحدهما بالآخر . فإذا ابتدأنا مقتنعين بأننا يجب أن نأخذ ميولنا ونعورنا كما نجدها وأن نسمح لها بأن تتحكم فينا دون أن نعارضها ، فإننا بذلك نصنع كل فرصة في أن نمنى قوة النقد وعمق النظرة في تقديرنا . ففي مسائل الأدب كما في غيرها من المسائل ، نحن محتاجون أشد الاحتياج إلى أن نتمرن على الاستمتاع . والآن بتضح أننا إلى حدٍّ ما مجبرون على أن نعرف بحقيقة بعض المقاييس عن القيمة بصرف النظر عن عواطفنا الشخصية الخاصة ؛ ولذلك يجب أن يكون غرضنا الأعظم أن نقرأ ، واضعين هذه المقاييس نصب أعيننا دائماً ، وأن نقدر بصراحة ، واطن ضعفنا وتصورنا ، وأن نخضع أنفسنا — بصبر وجلد وإخلاص — إلى نظام الأشياء التي تبدو لنا جذيرة بانتباهنا مهما كانت تبدو أبعد مما نستطيع أن نصل إليه . وبذلك نرفع أنفسنا شيئاً فشيئاً إلى مستواها ونربي أنفسنا في الحكم والذوق . ومثل هذه التربية الشخصية في الاستمتاع بالأدب ممكنة لأولئك الذين يملكون أنفسهم ويخضعونها لإرادتهم . ولن ينكر أحد من الذين قد عرفوا نتائج هذه التربية من ممارستها لها أنه إذا كان العناء كثيراً فالمكافأة أعظم .

هذا كاف في مناقشة هذه المسألة عن الأذواق والمقاييس من وجهة صلتها بنا مباشرة . ولكن يبقى علينا دراسة مسألة الاختلافات المستمرة المدهشة في الحكم بين النقاد المحترفين والمتذوقين الهواة .

هل النقد عمل يلقى به نفسه بمضا ؟

حتى الآن قبلنا جدلاً الرأي الشائع على أنه صحيح ولا يحتاج إلى استفسار : إن النقد عمل يلقى نفسه *a self-cancelling business* . وأن تاريخه لا يزيد إلا قليلاً عن أن يكون سبجلاً للمعارك والمعارضات ، للتأكيدات والإنكارات ،

والمثل التي تقام لكي تهدم ثانيا . ولكن أهذا تقرير للحقائق الواقعة ؟ هل النتائج التي يحصل عليها بممارسة الحكم في الأدب على هذا الحد من التنوع وعدم التأكد وعدم الإقناع كما يقال عنها ، وكما قد تبدو هي للنظرة الأولى ؟ الإجابة الحتمية هي : أنه برغم أن الرأي الشائع يحتوى على قدر كبير من الحق فإنه لا يحتوى على كل الحق بحال من الأحوال .

وليس أمهل من انتخاب جيد للأمثلة — وهي بالعشرات — لكي توجه حملة قوية ضد فائدة النقد . ولكن يجب ألا ننسى قط أنه بينما تاريخ النقد يعرض أغرب المعارضات في الذوق وأقوى التقلبات في الحكم حتى بالنسبة لموضوعات ذات أهمية أساسية ، فإنه يعرض في نفس الوقت من زمن إلى زمن ميلا بارزا بين النقاد إلى الوصول إلى اتفاق عن النقط الضرورية ، ويعرض إجماعا باقيا يكاد يكون تاما عن قيمة بعض القطع الأدبية العظيمة . فإذا كانت الاختلافات تجمع ويبلغ فيها فيجب ألا تهمل أيضا الاتفاقات وإجماع الرأي كما وجدت . ولنحاول أن نفهم بالضبط كل ما يعنيه اتحاد الرأي النقدي في بعض الأحيان .

ما معنى اتفاق النقاد ؟

لنفرض أنني أتوق إلى أن أدم أو أصحح حكما كونه لنفسى عن كتاب معين ، أو حين أجد من الصعب أن أكون أى حكم أشعر بحاجة إلى المساعدة فيه . لذلك أعطى الكتاب إلى ستة من الأصدقاء الواحد بعد الآخر سائلا كلاً أن يقول لى بإخلاص رأيه الخاص عنه . ولكى أجعل محاولتى على أوسع نطاق ممكن أجتهد فى أن أنتخب أشخاصا أعرف أن وجهات نظرهم مختلفة اختلافا واسعا جدا فى الزواج والرغبات والأفكار عن الحياة والأدب والخبرة . وللمنتظر أنني حينما نصل إلى الإجابات الست فإننى سأجدها على اختلاف مؤس إحداها عن الأخرى وأنه وإن كانت قد يكون بها لذة ومساعدة لى

باعتبار أنها تعبيرات عن أذواق فردية فإنها لن يكون لها فائدة كبيرة في ناحية أخرى. ولكن افترض أنه من بين هؤلاء القراء الستة الذين قد درسوا الكتاب من وجهات نظر ست شديدة الاختلاف وأصدروا ستة أنواع شديدة الاختلاف من الاعتقاد عن الكتاب ، من بين هؤلاء خمسة اتفقوا عملياً في فهمهم لقيمة الكتاب وأكّدوا نفس الصفات التي له في الموضوع والتناول ، برغم ما قد يكون بين إجاباتهم من اختلاف كثير في التفاصيل . في هذه الحالة سأشعر وسأشعر بحق أن عنصر الشخصية المجردة والميل قد ألغى بعض الشيء ، وسيزداد هذا الشعور قوة كلما كان الاتفاق بين أناس على نصيب أكبر من الاختلافات في الذوق . وأما المنشق عن الخمسة فرغم أنني قد أعتبر رأيه يستحق من انتباهي ما يستحقه أى رأى خاص من آراء الخمسة ، إلا أنني حين أجد إجماع الخمسة الآخرين ضده فغالباً سأعتبره مجرد منشق ، وربما حاولت أن أبحث عن أسباب عدم موافقته . وإذن فإنني هنا سأعمل على أساس من الإجماع العام في الرأى كان ينتظر بدله الاختلاف لا الاتفاق . وسواء أكان هذا الرأى منسجماً مع رأى الخاص أم لا ، فإنني سأقبله كتقرير صادق عن الصفات الحقيقية للكتاب المذكور .

ما مغزى هذا الفرض ؟ مغزاه واضح ولا يكاد يستدعى الشرح . المحاولة التي تصورت أنها تعمل على نطاق ضيق جداً قد عملت فعلياً على نطاق عظيم ، وقد وُصل إلى اتفاق الرأى في حالات متنوعة بين أولئك الذين كان يظن أنهم يختلفون . وبعبارة أخرى فبالنسبة إلى قيمة مقدار معين من الأدب لا نحن تركنا أمام أحكام منفصلة لشخصيات فردية يتكلم كل عن نفسه فقط ولا نحن ووجهنا بممارضات بين معتنقي المقائد المتنافسة . ولكننا وجدنا اتفاقاً عملياً بين نقاد ليسوا فقط على اختلاف عظيم في الشخصية والثقافة ولكنهم أيضاً من أم مختلفة ومن عصور مختلفة ومدارس مختلفة . وأمام هذا الاتفاق العام لا يهم الاختلافات العرضية ، فإم هي النتيجة التي تستنبط من هذا ؟ إن هذا المقدار من الأدب قد

درس مراراً ، ودرس على أشد مقاييس اختلاف وتنوع ، وفي كل دراسة جديدة لم تُستكشف إلا أوجه جديدة غير منظورة من الجمال والقوة . قد احتفظ بمكانه بين أشد تقديرات النوق ككتّاباً . وقد قامت دول النقد وسقطت وتركته لم نفسه . وإذن مصغته ليست مثالاً من الأخوان أمراً من الرأى الشخصى المجرد . وعظمته قد أثبتت لجهان ، والسرى هذا الثبات والخلود في هذه الجاذبية العالمية الدائمة ، يمكن أن يوجد في « العظمة » ، في الخيرية السامية والقوة الرفيعة

وإذن فيجب أن ندرك كإحدى الحقائق ذات الأهمية الرئيسية في تاريخ الأدب ما يسميه هيوم « الإعجاب الذاتي الذى صادفوه هذه الأعمال التى قد بقيت خالدة على اختلافات الميول والتأيد وعلى كل أخطاء الجمل والحمد » . ويمكن أن يمثل لذلك الحياة الحقة للإنسانية والأدوية . فخل هيوم : « إن نفس هيوم الذى كان يُمنح في أثينا وربما منذ ألفين من السنين لا يزال يستمتع به في باريس ولندن . وكل تغيرات المناخ والحكومة والدين واللغة لم تستطع أن تكشف بهامه وروعته » . وقد قال هيوم هذا الكلمات في سنة ١٧٤٢ ، ومثلاً ذلك الوقت قد جذبت قلبت وتغيرات أخرى . ولكن لا تزال على الصدق الذى كانت عليه حين قلنا هيوم . وإذن فستمر لإرادة والأدوية أو لتصرفه عن قائمها إلى الروايات الخلدية التى كثرنا بحثها وشاهدنا لأموال السعة لكننا سوف نساها بالضرورة غداً ؟ فإذا قرأناها فليستمتع بهما أو لا نستمتع : وليستمر هذا الباقى أو غير ، وليجد أقصى الاختلافات في تفاصيل الرأى عليهما . ولكن حقيقة واحدة تبقى بارزة . وهى أن اللذة الخلدية لهاتين القصيدتين تقوم دليلاً هائلاً على عظمتهما الخفة وتوقعهما الحقيق . ولنا أكلة أخرى في العظمة الحقة والفروق الحقيقى لأعمال أدبية أخرى . مثل الدراما الإغريقية ، وروايات شكسبير ، وأعمال دانتي ومilton . هذه الأعمال نعلم بأنها « كلاسيكيات classics » ، لأن

الكلاسيكي يمكن أن يحدد ببساطة بأنه الكتاب الذي ثبت على اختبار الزمن والذي قد أعطى برهاناً لا يدحض على حياته الخالدة بثباته وبقائه وبتشويقه العالمي المستديم^(١).

مبدأ العالمية في الأدب :

وهكذا يوضع مبدأ على أعظم أهمية في تقدير الأدب ، وهو « مبدأ العالمية » أى أن يكون الأدب ممتصاً لكل الناس في كل الأزمان . قال لوتجينيوس : « يمكن بوجه عام أن نعتبر الكلمات التي تمتع الكل وتمتع دائماً نبيلة وجديلة . فإذا كان الكتاب يُصدر نفس التأثير على كل من يقرأونه مهما تكن الاختلافات في أغراضهم وطرق معيشتهم وميولهم وعصورهم ولغاتهم فإن هذا الانسجام بين الأضداد يقوم دليلاً على صدق الرأي الذي يعتقونه » .

ولا أحتاج إلى أن أنبه إلى عدم الخلط بين هذا المبدأ وبين المبدأ الخاطئ الذي أشرنا إليه سابقاً والذي يقول إن قيمة الأدب هي في رواجه بين طبقات معينة من الناس في زمن ما . ولكن هناك نقطة في هذا الصدد تحتاج إلى توضيح . وهي أن القوة التي تكتسب بها الأعمال الخالدة حياة الخلود تعتمد على صفات تختلف تماماً عن تلك التي تسبب نجاحاً سريعاً عاماً في الحال .

الصراع في سبيل البقاء ، والخلود في الأدب :

في كل دائرة الحياة ينتج الصراع لأجل الوجود بقاء الأصلاح . واستمرار أى كائن في هذا الصراع لا يمكن إلا بواسطة صلاحيته لأن يلائم بيئته . فإذا

(١) الكلمة كلاسيكي مفهومان : أحدهما سي وهو الرجمي المتمسك بالقديم ، والثاني حسن وهو أجود الأعمال الأدبية الخالدة . فشر ورسورت الرومانتيكي على هذا المعنى يسمى كلاسيكياً .

فشل كائن في أن يلائم بين نفسه وبين بيئة متبدلة فإنه ينهدم ، وكلما كان الكائن أسمى كانت قوته أعظم على ملاءمة الظروف الحيطلة الدائمة التغير والزائدة التعمد . هذه حقائق بيولوجية معروفة ، وأنا أشير إليها هنا لأهميتها في مسألة البقاء أى مسألة الملاءمة في الأدب . فالكتاب مثل أى كائن آخر يتنجح في اللحظة الأولى بسبب اتفاقه مع ظروفه ، أى يتنجح بسبب قوته على إمتناع المجموعة المعنية من القراء الذين يوجه إليهم . ونجاحه الفوري يقاس طبعاً بمقدار اتساع الإمتناع الذى يشهده . فالكتاب الذى يمتنع عامة كثيرين يفعل ذلك لأنه يصيب الوتر الحساس من الذوق العام ، لأنه يلائم ويعبر عن تقليد الساعة ، ويتناول الأشياء التى يفكر فيها الناس ويتحدثون عنها ، وبعبارة أخرى هو نوع الكتاب الذى يكون الشعب مستعداً له وعلى أعظم الشوق إلى قراءته . ولكن الملاءمة التى يضمنها نجاحه الفوري قد لا تكون سوى ملاءمة لظروف محلية فانية . فإذا كان كذلك فإنه حين ينتفضى الظرف وحين لا تعود هذه الأشياء التى كان الناس يفكرون فيها ويتحدثون عنها فى ذلك الوقت ، أقول لا تعود تشوقهم وتلذذهم ، حينئذ يفنى الكتاب ، فلا يعودون يقرؤونه . وكثيراً جداً ما يتمتعون من ذلك التعمس الذى قول به أولاً ، فاية قطعة من الأدب إذا كانت مجردة وقتية فإنها لا بد أن تفنى عاجلاً أو آجلاً بسبب وقتيتها ، وإذا لم تكن تحتوى على شئ يزيد على الظروف التى نشأت منها فإنها لا بد أن تموت بموت هذه الظروف . وهكذا نجد نفس الأسباب التى أعطتها ذبوعاً وقتياً تعمل ضد استمرار حياتها . وهذا هو تاريخ كثير من الكتب التى ذاعت فى مدة ثم جهلها الجيل التالى .

طائر تبنى بعض الكتب :

ولكن هناك كتب أخرى تمتلك قوة البقاء على كل تغيرات التقاليد والذوق وحتى الحضارة . وهذا لأنها قادرة على الملاءمة المستمرة المتجددة للظروف

الدائبة التطور لحياتنا الخلقية والفكرية . لها رسالة ومعنى إلى عصرها الخاص ،
ولها رسالة ومعنى إلينا أيضاً . ومثل هذه الكتب قد تكون — وهى فى كثير من
الحالات بلا شك قد كانت — وقتية فى أضيق معانى الكلمة . ولكنها تبقى
لا بفضل وقتيتها وإنما برغم وقتيتها ، فإن كل ما تحمله معها مما ينتمى إلى مكان
وزمان مولدها ، فهو عقبة أمام بقائها وليس عوناً على هذا البقاء ، وإن كان قد كان
عوناً لها فى نجاحها الأول . هى تبقى لأنها برغم ما قد تكون قد حملته أولاً من
الملازمة لمطالب لا بد بطباع الأشياء أن تكون محمية فانية ، فإن فيها عناصر تظل
تحتفظ بقوتها على الإمتاع والإثارة والإيجاء بعد أن فنت تلك المطالب ؛ وهنار بما
تفشل المشابهة بين ظواهر الأدب وظواهر البيولوجيا فشلاً جزئياً . لأن الأدب
الذى يبقى على كل تغيرات العرف والذوق والحضارة يفعل ذلك لأنه يلائم بين
نفسه وبين الظروف الجديدة فى الحياة والفكر والقول وإنما لأنه فى إنشائه
الأساسى قد كان منذ البدء ملائماً لما هو أولى وبدائن ورئيسى فى الطبيعة
الإنسانية والتجربة الإنسانية ، ولذلك فهو ملائم لشروط تبقى وتستمر مستقلة عن
المكان والزمان ، ومن المؤكد أن مثل هذا الأدب باستثناءات قليلة قد أنتجه
أناس كان تفكيرهم محصوراً لا فى الأجيال القادمة والأشياء الخالدة من الحياة بل
فى شعبيهم الخاص وفى حقائق الساعة ومشاكلها ، وإذن فشل هذا الأدب قد
احتوى فى إنشائه على قدر كبير من المادة المحلية الوقتية الخاصة . ولكنها هى
الليزية القريبة للكتب التى توهب حياة الخلود أى أنه فى هذه الكتب حتى الأشياء
المحلية الوقتية تكون فى كينية تناولها وفى عمق نظرتها وفى بلاغة إدراكها وقوتها
بحيث تشارك الأشياء العالمية والخالدة فى قيمتها وماهيتها .

قيل عن هيرودوتس : إنه كانت لديه البراعة فى أن يفرم بالأشياء التى ظل
الناس يفرمون بها لمدة ٢٣٠ سنة . وهذه العبارة صادقة ليس فقط على أبى التاريخ
بل هى صادقة على كل أولئك الذين كتبوا كتباً خالدة ، فإن خلودها سببه أنها

تتناول بقدر لا يحارى من عمق النظرة والفهم والقوة الأشياء التى هى عالمية وباقية فى جاذبيتها ، مع التجارب والعوامل والعواطف والصراعات والأفراح والأحزان التى تنتمى إلى الأسس العارية للحياة الإنسانية فى كل مكان وفى كل زمان . والشئ الذى يكون وقتياً وراجعاً إلى ظروف ومناسبات العصر والمجتمع الذى نشأ فيها الكتاب فإنه سيمتصنا كما تمتصنا هذه الأشياء فى أى قطعة أدبية أخرى ، ولكننا حين نتغلغل إلى أعماقه سندرك كيف سر حيويته الباقية فى ملامحه العجيبة لما هو أساسى وثابت فى الحياة . وستطيع أن نقين مقدار ما يتقدم « الكوميديا الإلهية » و « الفردوس المفقود » وقصائد هومير وروايات شكسبير عنا فى كل شئ إلا ما هو أساسى وثابت ، وبذلك نفهم ما هو السر الذى جعل أروع أدب العالم فوق متناول التأثيرات الهدامة للزمن .

وفى ضوء هذا الشرح الطويل نوعاً لمشكلة البقاء فى الأدب *Survival in literature* يجب أن نفهم المعنى العام للعبارة القائلة إن هناك قدراً كبيراً من الأدب يرتفع عن الرأى الشخصى وقد ثبتت عظمتة . ونرجع إلى هذه العبارة لأنها تمدنا بأساس ثابت وسط كل المسائل والممارضات المتعلقة بالتقدير الأدبى .

تغير الأدب المعاصر

الاختيار الرئيسى للمظنة فى الأدب وهم اختيار قوتها على الخلود هى شئ . يجب أن يترك الزمن أن يقر . به . ولكن مع ذلك ما العمل فى الأدب الذى لم يختبره الزمن بعد ؟ هذا الاختيار لا نحن لا نستطيع أن نحازف بالتدريج عما سيكون بعد مرور القرون ، ولستنا نستطيع أن نقول بأقل نصيب من التأكد كيف سيكون هذا الكتاب الذى هو الآن مشهور بعد أن يمر عليه ثلاثمائة من السنين . ولكن فى معظم الحالات نستطيع أن نميز بين النعمة الأساسية والنعمة العرضية ، بين النجاح الذى هو مجرد وقتى وذلك الذى يشر بالخلود . ومن الصعب علينا أن نذكر أن

ما يتمتعنا أعظم الإمتاع ربما لا يتجاوز جيلنا ، لأن ذلك الذى يبدو الآت حيوياً جداً قل أن يفشل فى أن يجعلنا نتأكد من أن فيه صفات العالمية والبقاء . وإذن فبالنسبة للأدب الذى لا يزال قريباً إلينا وبنوع خاص للأدب المعاصر نُترك بالضرورة إلى أنفسنا وإلى إرشاد نقادنا . ولكن لنؤكد أن مثل هذا الأدب — أعنى الأدب الذى ينشأ من الحياة التى نعيش فيها بأنفسنا محتوى على كل التأثيرات التى تعمل فى أوساطنا ، ويتناول الحقائق والمشاكل التى تهمنى مباشرة كمخلوقات لزماننا ومكاننا الخاص ، وهو لذلك يقدم إلينا بالضرورة متعة مختلفة تماماً عن تلك التى يقدمها إلينا أعظم أدب الماضى ؛ وليس من الطبيعى أن نطلب إلى الناس عدم قراءة الأدب المعاصر ، فإنه يحمل لنا لذة ومتعة لا شك فيها مهما كان وقتياً ، ولكن نستطيع أن ننصح أنفسنا بأن نتناوله بحذر محتمدين فى أن نميز بين ماهو صادق وماهو زائف .

المقاييس الكلاسيكية للمقارنة :

وهنا قد يكون من معرفة الكلاسيكيات فائدة لنا . فإننا إذا كنا قد عرفنا فيها أمثلة للعظمة الأدبية فى متعدد الصور ، وإذا كانت لذلك ثبتت مكانتها ودرجتها السامية ، فإننا يجب علينا إذن أن نستعملها كمقاييس للمقارنة . لا أقصد بذلك أننا نستعملها بالطريقة الجامدة المزمته التى كانت الكلاسيكيات اليونانية واللاتينية تستعمل بها بواسطة النقاد المدرسين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . كما أتى لا أحاول أن أقول بأننا يلزم أن نستنبط منها مبادئ وقوانين . وفوق كل شئ لا أحاول أن أجعلها تتخذ عقبات أمام التجديد والتجربة أو أجعلها تحكم فى وضع السبل التى يجب أن يتبعها أو يتجنبها أدب عصرنا . فإننى أكون معارضاً للروح التى كتبت بها كل هذا الفصل إذا قلت إنه حتى أعظم أعمال الماضى يلزم أن تتخذ نماذج للحاضر والمستقبل . فالأدب الحقيقى ليس هو الأدب

الذى يصنع من أدب آخر بل هو الذى يصنع من الحياة . وليس من نموذج يقع
بها أدب حتى . فإذا كان من الواجب علينا من ناحية الانتماء فى قصة الإلتفاتات
للعاصرة بسبب الزواج والدوى الذى تثيره فى العامة أوفى القاد الصحافيين الحنى ،
فإننا من ناحية أخرى يجب ألا نقيم فى الخطأ المقابل القائل بأن العمل الأعظم فى
الأدب عند تحمل كله ، وأنه من المستحيل أن يوجد شيء جديد فى عصرنا ووطننا ،
وأن آليات الأدب للمعصور المنصرمة قد بلغت النهاية . ما أعنيه ولا أعنى غيره بقولى
إننا نستطيع أن نستخدم هذه الآليات الأدبية كمقاييس للمقارنة هو هذا : لما كانت
صفاتنا ليست أسوأ ظنياً بل هى صفات حقيقية ، ولما كانت عظمتها قد أثبتت ،
فإننا نستطيع تحليلها أن استكشف شيئاً مما يكون أساس العظمة والقوة والجمال
فى الأدب ، وأن نستخدم هذه المعرفة التى نستكشفها بطريقة عملية فى اختيارنا
لمزايا وعيوب قطع أدبية أخرى . وهكذا نعود ثانية إلى قصة قلها سابقاً ، أن
المعرفة الشاملة المفهومة لأعظم أعمال العالم فى الشعر والدراما والقصة يمكن أن يقال
بصدق إنها ضرورية لا بد منها لأى شخص يريد أن يقوم بالحكم على أى قصيدة
أو رواية تمثيلية أو قصة . وفى هذا العمل من المقارنة لن نستطيع أن نتبع أى طريق
محددة ولا هذا هو أمر لازم . فإن اهتمامنا بالروح وليس بالهيككل . وبكفى أن
نعرف أن العلم بالأدب العظيم الجيد سوف يهتبا سرعة الشعور العريزى بما هو
عظيم وجيد كلما قابناه وفى أى صور كان موضوعاً ، فذوقنا سيكون أهدر وحكمتنا
سيكون أخصب ليس بتطبيق النظريات عن القوة والجمال ، بل بأن نحيا إلى أقصى
حد ممكن وبأعظم عطف ممكن مع أحسن ما يعطينا أدب العالم .

والآن . مهما تكن مسألة تقدير الأدب صعبة ، فإننا نستطيع أن نمختم كلامنا
عنها باستنتاجات يقينية . كان الناقد الفرنسى نيزار من أكبر الدعاة إلى اصطلاح
المنهج المحدد فى الفن ، وقد رأى الفساد الذى جلبه إلى الأدب اعتياده على مجرد
الانفعال . فقال إن المهمة الحقيقية للقدّمى أن يمرر الأدب من النظرية الخاطئة

القائلة بأن الذوق يجب ألا يناقش فيه . ليس من أقل أمل في أن يتحقق ما أرادته
 نيزار تحقّقاً كاملاً . فالنقد لا يمكن أن يحمل علماً . ولا يمكن أن يحصل « نوعاً
 من علم النبات يطبق على أعمال الإنسان » . نحن نتكلم مع أرنولد شن « رؤية
 الأشياء كما هي في الحقيقة » . ولكن هذا في الحقيقة كلام مجازي . فإن رؤية
 الأشياء كما هي في الحقيقة أمر مستحيل . لأننا لا نستطيع أن نراها إلا في عقولنا ،
 ولما كانت عقولنا قد صبغتها الميول فإننا لا نستطيع أن نرى الأشياء إلا خلال
 أمزجتنا وطبائعنا . نستطيع أن ننظف عقولنا من الفكرة السابقة ، ونستطيع أن
 نجعلها على استعداد حسن للتقبل والعطف ، ونستطيع أن نفعل كثيراً في تصحيح
 الميل . ولكن هذا ليس كل شيء . الأدب ينتج من الشخصية ، ويخاطب
 الشخصية . وهو يتناول مسائل كثيرة في صور كثيرة . ومن مبادئه الأساسية أنه
 يثير العطف ويحرك الشعور ويثبت العاطفة . وهكذا يتتاق بعناصر متنوعة ،
 ولذلك يجب أن استجابته له تكون متنوعة نفس التنوع . وليس من مفر من
 هذه النتيجة . نحن لا نستطيع أن نغزو العنصر الفردي من النقد . والاختلافات
 التي تلتج من عمل عقول كثيرة على الظواهر نفسها يجب أن تقبل كأمر واقعة
 لا بد منها . ولا أرى سبباً للامتناع من ذلك ، بل إنني يبرئ أنه من المستحيل
 أن بوضع التقدير الأدبي في ثوب رسمي لا لون له . ولكن رغم أننا نعتمد على
 ذوقنا الخاص وحكمنا الخاص ، فإنه نظل الحقيقة أن الذوق يمكن أن يبرن ويترى
 والحكم يضبط وينظم ويوجه . وهكذا بالنسبة لمسألة تقدير الأدب يكون أمامنا
 مبدأ هو : الممارسة . منه نبداً ، وإليه نرجع نقبس الإبرة والإرشاد . إذا أردنا
 أن تكون دراستنا للأدب على أعظم قدر من الفائدة لنا كوسيلة إلى المتعة
 والحياة معاً .

الباب الثاني

تطبيقات وملاحظات

تطبيقات وملاحظات

(١) إذا استعرضنا قول بشار في المشورة وهو :

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعن برأى نصيح أو مشورة حازم
ولا تجعل الشورى عليك غضاضة فريش الحوافى قوة للاقوام
وخلّ الهوى للضعيف ، ولا تكن نؤوما ، فإنّ الحزم ليس بنائم
وأدن من الشورى الكُتوم لسره ولا تُشهد الشورى اسراً غير كاتم
وما خير كنت أمسك الفلّ أختها وما خير سيف لم يؤيد بقائم
فإنك لا تستدرك الرأي بالمنى ولا تبلغ العليا بغير المكارم

وجدنا أن العناصر الأربعة موجودة فيها ، ولكن كمية عنصر العقل فيها أكبر من كمية العاطفة ، فهو مع جزالتها وعظم معناها ، قليلة العاطفة ، وهذا طبيعي في كل أشعار الحكم ، كحكم المتنبي وأبي العلاء المعرى ، وزهير بن أبى سلمى ، وغيرهم : فطبيعة أبيات الحكم يزيد فيها عنصر العقل على عنصر العاطفة : وعلى العكس من ذلك شعر الغزل ، إذ تغلب فيه العاطفة على العقل مثل قول العباس ابن الأحنف :

أسمى بُكاك على هواك دليلا فازجر دموعك أن تفيض مُهولا
دار الجليس عن الدموع فإن بدت فانظر إلى أفق السماء طويلا
فهذان البيتان يفيضان بالعاطفة عكس أبيات بشار .

(٢) وإذا سمعنا الشاعر يقول :

وكنْتُ إذا ما زرت سُدَى بأرضها أرى الأرض تطوى لى : ويدنو بميدها
من الخفِرات البيض ود جليسا إذا ما انقضت أهدونه لو تعيدها
تحل أحقادى إذا ما لقيتها وترقى بلا جُرم على حقولها

أقول القائل :

يا عاذلى قد كنت قبلك عاذلاً حتى ابتليت فصرت صباً داهلاً
الحب أول ما يكون مجانة فإذا تحكم صار شغلاً شاغلاً
أرضى فينضب فأتلى فتمجّبوا يرضى القليل ولا يرضى القاتلاً
أقول الآخر :

وخبرك الواشون أن لن أحبك بلى : وستور الله ذات المحارم
وإن دما لو تعلمين جنيتيه على الحى : جاني مثله غير سالم
أصد ، وما الصد الذى تعلمينه شفاء لنا : إلا اجترع^(١) العلاقم
الح الخ

هذه الأبيات كلها قوية العاطفة ، صادقتها ، وتسألنى . ما الدليل على قوتها
وصدقتها . فأقول : إن فيها دلالة على تجربة الشاعر : يعبر عنها فى صدق
وإخلاص يدل عليهما أثر ذلك فى نفس السامع الخبير : ومثل ذلك قول الآخر :

ولم لم يقصره رقاد وقصره له وصل الحبيب
نعم الحب أورد فيه حتى تناولنا جناه من قريب
فخلنا أن نقطعه بلفظ وترجعت العيون عن القلوب

(٣) إذا سمعت قول القائل بمدح ذا الرئاستين :

لعمرك ما الأشراف فى كل بلدة وإن عظموا للفضل إلا صنائع
ترى عطاء الناس للفضل خشعاً إذا ما بدا والفضل لله خاشع
تواضع لما زاده الله رفعة وكل جليل عنده متواضع
أدوكت رخص عاطفة الشاعر . فقد بطل كثيراً من قوله فى سبيل حفة من
المال قبضها .

(١) اجترع من اجترع : إذا ابتلع : والعلاقم جمع علقم : وهو الحنظل وكل شيء صر .

(٤) إذا سمعت قول ابن القارض .

كهلال النشك لولا أنه أن عيني عينه لم تتأى^(١)

حكمت بأن هذا معنى عادي . وعاطفة مألوفة . وأسلوب ثقیل مبتذل .

(٥) عندما تسمع قول قيس بن اللؤلؤ ، وقد صيد له غزال فأطلقه وقال :

راحوا يصيدون الطباء وإنني لأرى تصيدها على حراما

أشبهن منك محارراً وسوالفاً فأرى على لها بذلك ذماما

أعزز على بأن أروع شهبها أو أن يذقن على يدي حماما

تحس أن قلب الشاعر ينبض من حرارته .

(٦) إذا قرأت ديوان العباس بن الأحنف ، وأبي فراس والمتنبي وأبي العلاء ،

رأيت أو شعرت أن عواطف العباس بن الأحنف أقوى الجميع ، وتلميذ عواطف

أبي فراس ، ثم تلميذ عواطف المتنبي ، ثم تلميذ عواطف المعري ، ولكن : إذا

نظرت إلى قوة العقل عند الجميع ، عكست الترتيب ، فالمعري أولاً ، ثم المتنبي ،

ثم أبو فراس ، ثم العباس .

(٧) إذا سمعت بشاراً يقول في حسن الحديث .

وحوراء اللدامع من ممد كأت حديثها تمر الجنان

وقوله :

وكأت رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا

وكأت تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا

أجزت صدقه ، ولكن إذا سمعته يقول وهو أعنى كما تعلم :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكب

أدركت أنه في هذا مقلد غير مبتدع ، فلم ير غباراً يرتفع ، وإنما سمع شاعراً يصف

الغيار وهكذا ...

(١) يريد أنه أصبح هزلياً حتى أنه لو لم يكن لما رأته عين الناظر إليه ...

(٨) إذا قرأت قول كثير:

ألا ليتنا يا غنى من غير ريبة بعيران نرعى في الخلاء ونغرب
كلانا له عُمرٌ فنرنا يقل على حسنها جرباء تعدى وأجرب
إذا ما وردنا منهلاً صاح أهله علينا فما تنفك تُرعى ونضرب
وددتُ وبنتِ الله أنكِ بكرة هجان ، وأنى مُصعبٌ ثم نهرب
نكون بعيرى ذى غنى فيضينا فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب
أدركت أنها عاطفة صادقة ، ولكنها ساذجة بسيطة لا تنفع إلا من شعور ساذج .

(٩) وقول أبي تمام :

سما للعلى من جانبيها كليهما سمو حباب الماء جاشت غواربه
فوقل حتى لم يجد من ينيله وحارب حتى لم يجد من يحاربه
أرى الناس منهاج الندى بعد ما عفت مهايه اللئى وتحت لواحيه
ففى كل نجد فى البلاد وغائر مواهب ليست منه وهى مواهبه
فيا أيها السارى أسر غير حاذر جنان ظلام أوردى أنت هائبه
فقد بث عبد الله خوف انتقامه على الليل حتى ما تدب عقارب
تقروء فلا تحس بحرارة العاطفة ، وإنما هى ألعيب عقلية ، ثم هى عاطفة شخصية ، لا عامة كالوفاء : أفرط فى المدح نظير مال قليل أو كثير . . .

فالحكم فى قوة العاطفة وسعة الخيال هو شعور السامع وتأثير الأبيات عليه ، وخاصة إذا كان عالماً بالشعر ، خبيراً بمجودته أو رداءته . ذا ذوق فنان .

(١٠) من أمثلة الخيال الخالق ما فعله بدیع الزمان من أعمال قام بها الحارث ابن هشام ، وما فعله الحريرى من حوادث أبى زيد السروجى فكل تلك خيالات خالقة ، وكذلك أحاديث شهرزاد فى ألف ليلة ...

(١١) نلاحظ أن الشعر العربى فى المرأة أغلبه مادى ، يبعث على الشهوة ، أكثر مما يبعث على سمو الروح ، فكثيراً ما يصفون الخمر والرذف ،

ويشبهون العين بالترجس ، والحد بالورد ، والبنان بالمعاب ، والأسنان بالبرد ،
وقل أن يمتوا بلعني ، كقول ابن الرومي :

ليت شمرى إذا أدام إليها كزرة الطرف مبدئ ومعيد
أنى شئ ، لا تنام العين منه أم لها كل ساعة تحديد
بل هى العيش لا يزال حتى استبحر لث يبدى غرابها ويعيد
ولكن مثل هذا قيل ، وربما كان سبب ذلك نظرة أغلب العرب إلى المرأة على
أنها متع ، ككثيرى يقول أبو تمام :

كانت لنا مامباً نلهو بزخرفه وقد ينفس عن جد الفتي اللبيب
ومثل قول الشبلى :

ومن خبر الغواى فالغواى ضياع فى بواطه طلام
(١٢) وإذا سمعنا قول القائل :

وأصطرت لؤلؤاً من ترجس ومقت وزدا وعصت على العتاب بالبرد
وجدنا أن فيه نوعاً من الخيال اللؤلؤى ، فقد ألف بين الدمع واللؤلؤ ، والعين
والترجس ، والحد والورد ، والبنان والمعاب ، والأسنان والبرد ونحو ذلك .

(١٣) لما أهرم أمية بن خالد بن أسيد ، لم يدر الناس كيف يقولون له ،
فدخل عبد الله بن الأخشم عليه فقال : الحمد لله الذى نظر إلينا أبها
الأمير ، ولم ينظر إليك ، لأن الله علم حاجة أهل الإسلام إليك ، فأبناك لم
يخذلان من معك ..

وكتب حمدون إلى عامل عزل عن عمله ، فقال : بلعنى أعزك الله انصرارك
عن عمك ، ورجوعك إلى منزلك ، فسررت بذلك ، لعلنى أن قدرك أجل وأصل
من أن يرفك عمل تتولاه ، أو يضعك عزل عنه . فهذا خيال خالق .

(١٤) يقول الشاعر :

وبوم كلبهم القطاة محبب إلى صباه ، غالب لى ماطل

رُزِقْنَا به الصيد العزيز ولم تكن كمن نبه محرومة وحائل
فيالك يوم خيره قبل شره تنقيب وأشيه وأقصر عاذل
فالبيتان الأولان فيهما خيال مؤلف ، جمع فيه بين قصر الليل وإسهام القطاة .
وصيد البر ، ووقوع نظره على امرأة جميلة .

(١٥) قول أبي تمام :

فسقام منك الطل كافور الندى وأنحل فيه خير كل سماء
خرافه ينبع بالعتول خيالها كتلاعب الأفعال بالأسماء
قول ثقيل على النفس لأنه في نظري من قبيل الوهم .

(١٦) يرى ابن خلدون أن الشعر موضوعات يحسن فيها حيث لا يحسن النثر
كالمدح ، والمجاء ، والثناء . وهناك موضوعات يحسن فيها النثر حيث لا يحسن
الشعر ، كالكتابات الرسمية الصادرة عن السلاطين والخلفاء ، وبعبارة أخرى من
الحكومات بعضها لبعض ، فإن الشعر فيها يسمج ، وكذلك ما يشبه الشعر
كالسلام المسجوع ونحوه : فإن ذلك يقتل من جلال المكتوب عنه وله :
ويرى أن الإجادة في الكلام المرسل أصعب منها في الكلام المسجوع ،
لأن الكلام المسجوع يزينه السجع والبديع ونحو ذلك . وأما الكلام المرسل
ف يحتاج في الإجادة فيه إلى معان عظيمة ، وأسلوب خرم ، مما يصعب . وهذا هو
السبب أيضاً في أن النثر الجيد أصعب من الشعر الجيد . ويرى أن كلام الإسلاميين
المقدمين أمثال ابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ في النثر ، وأمثال بشار بن
برد ومسلم بن الوليد وأبي نواس أرقى من الأدب الجاهلي في نثره وشعره ؛ والسبب
في ذلك أن هؤلاء بما عندهم من ملكة أدبية قد رقوا ملكاتهم بحفظ الجيد
من المنشور والمنظوم ، واقتصروا عليه ولم يشحنوا أذهانهم بما دون ذلك ، فكانوا
إذا قلداً قلدوا العظيم الراق دون غيره ، فخرج أسلوبهم رفيعاً ، ولم يكن للجاهليين
هذه المقدرة . وذكر أنه قد عاينه عن التقدم في الشعر حفظه للعتون الكثيرة

في نشأته ، وغبتها عليه في كبره ، فلما عالج قول الشعر وقفت هذه المنثور المحفوظة نائمة في سبيل جودته .

وهي ملاحظات قيمة .. غير أنا نلاحظ أيضاً أن الشعراء الجاهليين كانوا أصدق في عاطفتهم وشعورهم نحو الأشياء ؛ إذ كانوا ببساطتهم يعبرون عن خالص ما في نفوسهم ، ولم تفسدهم المدنية والحضارة .

(١٧) قال أبو هلال العسكري : « إنما يحسن الكلام لسلامته وسهولته ونصاعته ، وتحير لفظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتبادل أطرافه ، وتشبه أمحازه بهواده ، وموافقة ماخره لمبادئه . فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطالعه وجودة مقاطعه ، وحسن رصفه وتأليفه ، وكال صوغه وتركيبه . ومتى جمع الكلام بين العذوبة والجزالة ، والسهولة والرصانة . واشتمل على الروق والطلاوة ، وسلم من جفاف التأليف ، وبُعد عن سماجة التركيب ، ورَد على الفهم الثاقب قبله ولم يرد ، وعلى السمع المصيب فاستوعبه ولم يحجّه . والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ ، والفهم يأنس بالمعروف ، ويسكن إلى المألوف ، ويصنئ إلى الصواب ، ويهرب من المحال . وليس الشأن إيراد المعاني ، فالمعاني يعرفها العربي والعجمي . والقروي والبدوي ، وإنما هو جودة اللفظ وصفاءه ، وحسنه وبهاؤه ، ونزاهته ونقاؤه . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون ما وصفناه » اهـ .

ولسنا نوافق العسكري على أن العبرة بالألفاظ وصياغتها فقط كما أسلفنا . ويكفي أن يكون المعنى صواباً ، بل إن المعاني جودة لا تنقل عن جودة الألفاظ ، ولها دخل في البلاغة ، كدخول الأسلوب ، كالذي ذكرناه من قبل ، فإذا كان الكلام ألفاظاً رصينة ، وأسلوباً جيداً ، ومعاني صحيحة ولكن مبتذلة ، لم تكن كبيرة شأن في البلاغة ، وكانت جوفاء ، ونرى أن قيمة القطعة الأدبية

في معانيها وأسلوبها معاً ، لا في المعنى فقط ولا في الألفاظ فقط :

(١٨) قال ابن رشيق في العمدة :

لَمَعَنَ اللهُ صِنْعَةَ الشَّعْرِ مَاذَا مِنْ صَنُوفِ الْجَهْلِ مِنْهُ لَقِينَا
يُؤَثِّرُونَ الْغَرِيبَ مِنْهُ عَلَى مَا كَانَ سَهْلاً لِلْسَّامِعِينَ مُبِينَا
وَيُرُونَ الْحَالَ مَعْنَى صَحِيحَا وَخَسِيسَ الْكَلَامِ شَيْئًا ثَمِينَا
فَهُمْ عِنْدَ مَنْ سَوَانَا يُلَامُوا نَ وَفِي الْحَقِّ عِنْدَنَا يَعْذَرُونَا
إِنَّمَا الشَّعْرُ مَا يَنْسَابُ فِي الْقَظْمِ وَإِنْ كَانَ فِي الصِّفَاتِ فَنُونَا
فَأَنَّى بَعْضُهُ يَشَاكُلُ بَعْضَا وَأَقَامَتْ لَهُ الصُّدُورُ الْمُتُونَا
كُلُّ مَعْنَى أَتَاكَ مِنْهُ عَلَى مَا تَعْنَى ، وَلَمْ يَكُنْ أَنْ يَكُونَا
فَتَنَاهَى مِنَ الْبَيَانِ إِلَى أَنْ كَادَ حَسَنًا يَبِينُ لِلنَّظَائِرِنَا
فَكَانَ الْأَلْفَاظُ مِنْهُ وَجُوه وَالْمَعْنَى رُكْنَيْنِ فِيهِ عِيُونَا
إِنَّمَا فِي الْمَرَامِ حَسَبُ الْأَمَانِي يَتَحَلَّى بِحُسْنِهِ الْمُنْشَدُونَا
فَإِذَا مَا مَدَحْتَ بِالشَّعْرِ حُرًّا رُمَتْ فِيهِ مَذَاهِبُ الْمُنْتَهَيْنَا
فَجَعَلْتَ الْفَسِيبَ سَهْلاً قَرِيبَا وَجَعَلْتَ الْمُدِيحَ صَدَقًا مَبِينَا
وَإِذَا مَا عَرَضَتْ بِهِجَا عَبَتْ فِيهِ مَذَاهِبُ الْمُرْكَبِينَا
وَإِذَا مَا بَكَيْتَ فِيهِ عَلَى الْعَا دِينَ يَوْمًا لِلْبَيْنِ وَالظَّاعِنِينَا
خَلَّتْ دُونَ الْأَمْسَى وَذَلَّتْ مَا كَانَ مِنَ الدَّمْعِ فِي الْعِيُونِ مَصُونَا
ثُمَّ إِنْ كُنْتَ عَاتِبَا جِئْتَ بِالْوَعْدِ وَعِيدًا وَبِالصَّعُوبَةِ بَيْنَا
فَتَرَكْتَ الَّذِي عَتَبْتَ عَلَيْهِ حَذَرًا أَمَنًا عَزِيزًا مُهِينَا
وَأَصَحَّ الْقَرِيبُ مَا قَارَبَ النِّظْمَ وَإِنْ كَانَ وَاضِحًا مُسْتَبِينَا
فَإِذَا مَا قِيلَ أَطْمَعَ النَّاسَ طَرًّا وَإِذَا مَا رِيمَ أَعْجَزَ الْمُعْجَزِينَا

(١٩) روى أنه اجتمع جرير والفرزدق عند الحجاج فقال : من مدحني

منكما بشعر يوجب فيه ، ويحسن صفتي ، فهذه الخلعة له . فقال الفرزدق :

فمن يأمن الحجاج؟ والطير تنق عقرمه ، بلا صيف الثرائم
وقال جرير :

فمن يأمن الحجاج ؟ أما عقابه قمرٌ ، وأما عقده فوثيق
يُمرُّ لك البغضاء كلُّ مناق ككل ذي دين عليك شقيق
فقال الحجاج للفرزدق : ما علمت شيئاً ، إن الطير تنق الصبي والحشية ،
ودفع الخلعة إلى جرير .

(٢٠) قال الفرزدق :

إذا نفت الأبطال أبصرت وجهه مضباً ، وأعاق الكدابة خضوع
فقالوا : قد أساء القصة ، وأخطأ التركيب ، إما كان يجب أن يقول :
أبصرته سامياً وأعاق الملوك خضوع ، أو أبصرت لونه مضباً ، وألوان الكدابة
كاسفة . وفي هذا النقد محاولة لإحصاء الشعر للمنطق وليس بذلك .
(٢١) فَعَدُّوا عَمْرِيْنَ أَبِي رَبيعَةَ بأنه ينسب بالمرأة ، ثم يدعها وينسب
بنفسه ، كقوله :

ثم اسبطرت تشدد في أنرى تسأل أهل الطواف عن عمر
وبنما توصف الحرة بالحياء والإباء والامتناع ، كالذي يقول :

لقد منعت معروفها أم جعفر وإني إلى معروفةا لفقير
(٢٢) قال كثير عزة :

أريد لأنسى ذكرها فكأثما تمثّل لي ليلي بكل سبيل
ففقده بأنه إن كان يحبها حقاً فلماذا يريد أن ينسى ذكرها ؟ هلا قال كما
قال الآخر :

فلا خفف الرحمن ما بي من الهوى ولا قطع الرحمن عن حبها حق
فما سرنى أبى خلى من الهوى ولو أن لي ما بين شرقي إلى غرب
(٢٣) قال قائل لابن الرومي يومه : لم لا تشبه كنتشبهات ابن المنز . وأنت

أشعر منه ؟ فقال : ذلك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن خليفة ، وأنا أى شىء أصف . ؟ إنما أصف ما أعرف : وهو تصديق لنظرية « تين » فى أثر البيئة فى الأديب .

(٢٤) مدح شاعر أمير المؤمنين المأمون بقوله :

أنهى إمام الهدى للمأمون مشغلا بالدين والناس بالدنيا مشاغلا
فَنَقَدَ : لأنه جعل المأمون امرأة عجوزاً فى محرابها ، وفى يدها سُبُحْتها ، وإذا لم يشغل الخليفة بأمور الدنيا فن يدبر أمرها ؟ .

هلا قال كما قال جرير :

فلا هو فى الدنيا مُضِيعٌ نصيبه ولا عَرَضُ الدنيا عن الدين شاغله

(٢٥) قال أبو الطيب اللتى أول لقائه كافورا :

كنى بك داء أن ترى الموت شافياً . وحسبُ النايا أن يكنَّ أمانياً
فقالوا : إنه مجابهة سيئة فى أول لقاء ، كما استهجنوا قول شاعر يصف روضاً :
كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد رَوَيْنَ من الدماء
لِمَا فيه من بشاعة الدماء . وكالذى عيبَ على أبى مَحْجَنَ التقى فى وصف فينة :
وترفع السوط أحياناً وتخفضه كما يَطْنُ ذبابُ الروضة القَرْدُ
قالوا : فأتى فينقَ تحب أن تشبه بالدابة ، وكما استهجنوا قول أبى نواس :
مَا لِرَجُلٍ الْمَالَ أَنْحَتَ تَشْكِي مِنْكَ الْكَلالَا
فقالوا إن رجلاً المال بفيضة ثقيلة .

وكما استهجنوا قول البحتري فى مدح المعتز بالله :

لا العذل يردعه ولا التَّعَنُّيفُ عن كَرَمِ يصدّه

قالوا إن هذا من أجهن ما مدح به الخليفة ، فمن ذا يصنف الخليفة أو يصدّه ؟ هلا قال
كما قال زهير :

لو كان يقعد فوق النجم من كرم قوم بأولهم أو يجدم قدموا
(٢٦) قال أبو تمام :

تكاد عطاياه يحن جنونها إذا لم يعوذها بنعمة طالب
فقدوه ، فقالوا : ما باله يحوجها إلى الجنون ويلتمس لها العوذ والرق ؟ لقد
كلف نفسه شططاً .
(٢٧) وعابوا قول الشاعر :

ويوم كطول الدهر في عرض مثله ووجدى من هذا وهذاك أطول
فعاوبه بأنه جعل للدهر عرضاً وذلك ما لم يقل به أحد . وعذره في ذلك أنه اتبع
المنطق ، فكما يكون للدهر طول يكون له عرض . وكان ابن سينا يسأل الله أن
يجعل لحياته عرضاً وإن لم تطل ، ولا بأس بذلك .
(٢٨) أراد أبو نواس أن يهني الفضل بن يحيى البرمكي بدار جديدة انتقل
إليها فافتتح قصيدته بقوله .

أربع البلى إن الخشوع أباد عليك وإني لم أخنك ودادي
وقال في ختامها :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم بني برك من رانمين وراه
فتطير منها الفضل واشتأز حتى كلع وجهه وظهرت الوجرة عليه .
وهذا كقول أبي الطيب حين زار كافورا الأخشيدي في أول لقاء ، فابتدأ
قصيدته بقوله :

كنى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب للنايا أن يكن أمانيا
كما تقدم .

(٢٩) قال أبو تمام :

فغرام عليك أن تقرعيها مة قلبي بدمعك المهيبة

ويقول :

كلوا الصبر مرأً واشربوه فإنكم أنتم بغير الظلم والظلم بارك
وكلاهما تخيلات باردة من قبيل ما أسمىناه « الوهم » .

(٣٠) يقول مسلم بن الوليد في رثاء رجل :

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه فطيب تراب القبر دلّ على القبر
ويقول في الهجاء :

قبحت مناظره فحين خبرته حسنت مناظره لقبح الخبر
ويقول في مدح رجل بالشجاعة :

يجود بالنفس إن ضنّ الجوادُ بها والجودُ بالنفس أقصى غاية الجود
ويقول في الغزل :

هوى يحمّد وحبيب يلعب أنت لقيّ بينهما معذب
فكلها من باب الخيال المؤلّف الجيد . وكذلك قول الشاعر في الهجاء :
لو اطلع الغراب على تميم وما فيها من السوءات شابا
فقال جريّر :

إذا رضيت عليك بنو تميم حبت الناس كلهم غضابا
وقال الآخر :

وإذا نسرك من تميم خصلة فلما يسوذك من تميم أكثر
وقول الآخر :

ويُقبض الأمر حين تعيب تيم ولا يُستأذنون وهم شهود
وقول الآخر :

ألم ترأنهم رقوا بلؤم كما رقت بأذرعها الحير
وقول الآخر :

قومٌ إذا استنبح الأضيافُ كلهم قالوا لأهمهم بولى على النار
وكلها صور جيدة .

(٣١) إذا سمعت قول القائل :

إذا قلتُ إني مشغفٌ ببقائها
وَحُمُ الغلاني بيننا زادني مُمها
وقول جميل :

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها
ويحيا إذا فارقته فيمود
وقول جرير :

فلما التقى الحين أقيمتُ بالعصا
ومات الهوى لما أُصيبت مقلته
وقول السلولي :

يبينُ الجار حين يبينُ عني
ولم تأنسُ إلي كلابُ جارِي
وتظنُ جارِي من جنب بيتي
ولم أستر بستر من جدار
وتأمنُ أن أطلع حين آتِي
عليها وهي واضعة الخمار
كذلك هدى آتائي قديما
توارته النجار عن النجار
فكل هذه الأبيات تدل على عاطفة حارة وشعور حي وتجربة صادقة .

(٣٢) دخل عمرو بن سلم الخاسر على المهدي فأنشده :

إن الخلافة لم تكن بخلافة
حتى استقرت في بني العباس
شدت منك مملكتهم بخليفة
كالدهر يخاط لينه بشماس
فأمر له بعشرين ألف درهم . فقال :

أقنى سؤال السائلين بحجوده
ملك مواهبه نروح وتفتدي
هذا الخليفة جوده ونواله
نفد السؤال وجوده لم ينفد
فهذه عاطفة شخصية رخيصة دعا إليها ما أعطاه من المال .

ومثل ذلك قول منصور النمرى :

خليفة الله إن الجود أودية
أهلك الله منها حيث تجتمع
إن أخلف الغيث لم تخلف أنامله .
أو ضاق أمرٌ ذكرناه فيتمع
(٣٣) رواية ألف ليلة وليلة ومقامات بديع الزمان ومقامات الحريري أمثلة

من الخيال الخالق وهي أيضا من أمثلة النصيم المنكك وهي أيضا من الأمثلة على الرواية التي تدور حواشيها على الأشخاص أكثر مما تدور حواشيها على الحوادث .

(٣٤) عند علماء العربية ما كان تسعة أبيات فأكثر سمى قصيدة . وإلا قطعة . ونظرا لأن شعراء العرب التزموا القافية ، وهو التزام عسير ، فقد قهر نفسهم ، ولم يطل شعرهم طول الشعر الأفرنجي المرسل ، وربما عد من أطولهم شعرا ابن الرومي ، فبعض قصائده تبلغ أربعائة بيت ، وذلك لمنهجه السهل في الشعر ، ولأنه إذا عمد إلى معنى لم يتركه حتى يصقّيه .

والشعر العربي أكثره غنائى ، فقليل من شعر العرب شعر ملاحم أو شعر تمثيلى . والقصيدة عادة عندهم تبدأ بيكاً . الأطلال ، ثم بوصف الطريق الذى رحل فيه الشاعر ، ووصف الناقاة أو البعير ، ثم الدخول من ذلك على المدح . وقل في الشعر الجاهلى أن نرى قصيدة قيلت في الغزل البحث ، إنما كان ذلك في العصر الأموى . .

وقد اتقن العرب والحق يقال الوصف ، وخصوصا وصف البادية وما فيها ، ويكادون إذا وصفوا ناقاة أو بعيراً أو أرضاً وصفوها وصفاً دقيقاً ، لا يكادون يتركون شيئاً فيها . واشتهر بالوصف ذو الرمة ، والقطامي وغيرهما .

ولكن مع الأسف ، كما قل في الفقه الاجتهاد المطلق في العصور المتأخرة ، وإنما أجازوا الاجتهاد المقيد ، كذلك كان الشأن في الأدب . فلم يفتحوا في الشعر ولا في النثر أبواباً جديدة ، بل كل ما فعله مجددوم أنهم فتحو الأبواب القديمة مع تعديل بسيط ، وإذا كان الأولون يتغزلون في المؤنث ، فقد تغزل أبو نواس في الذكر ، والغزل هو الغزل . . . وإذا روى الأولون أولادهم أو إخوتهم روى البعترى إربان كسرى ، وروى المتأخرون المدن كطليطلة ونحوها . أما موضوع جديد مبتكر فلم يوقفوا فيه .

حتى أبو نواس الذي استهجن بكاء الأطلال والدور ، ودعا إلى بكاء القصور ، والتغزل بآفة السكرم ، والتلذذ الذي يقول :

إذا كان مدح فالنسيب المقدمُ أكل فصيح قال شعراً متمم
عاش فبدأ شعرها بالغزل والتأنيب بالنساء ، وبكاء الأطلال . والسبب في أن دعوتيهما لم تنجح أنهما دُعُوا إلى مدحيهما في خفوت ، ولم يكونا مؤمنين حق الإيمان بما يقولان ، ومن جهة أخرى كانت مدرسة الرجعية كالتحويين والصوفيين قوية مسموعة الكلمة ، واخفتوها كما كان الشأن في المحدثين مع المعتزلة ، فقد انتصر المحدثون أخيراً على المعتزلة ، فنعوهم من الابتكار ، وساد المقلدون على المحدثين .

وحتى أوزان الشعر قد حصرها الخليل في ستة عشر من عهد الجاهلية إلى يومه ، وكل ما قبله المتأخرون أن قلدوه . يخرجوا عنها إلا في حدود ضيقة . وليست البحور إلا موسيقى ، والأذن الموسيقية متغيرة ، فما كان منها يناسب موسيقى أبي إسحاق الموصلي قد لا يناسبنا نحن ، بدليل أن أغانيها اليوم غير أغانيهم . فكان يلزم أن نجد هذه الأوزان ، فنجمها مثلاً ستين بدل ستة عشر ، كما جدد شعراء الفرج في أوزانهم ، ولكن هو الهمود شامل ، والعقل الجامد . وحتى في العصور الحديثة إنما جدد الشعراء والكتّاب بعض الشيء ، لا ابتكاراً ، ولكن انتقلاً من تقايد العرب إلى تقايد الغرب ، والكل تقليد . وقد يكون هذا التقليد مائلاً لا يناسب ذوقنا ، كما لا تناسب الموسيقى العربية الأذن الشرقية والله يوفق .

(٣٥) من محاسن الكتب الأدبية العربية أنها عُنِيَتْ بالعرض لأبيات من الشعر قيلت في معنى واحد ، ووازنت بينها ، وبيان أيها أحسن ثم يقول بشار :
خليلي ما بال الدجى ليس يبرحُ وما لعمود الصبح لا يتوضّع

أضلَّ النهارُ المستنيرُ طريقَه
أم الدهرُ ليلَ كلِّه ليس يبرح
وطالَ علىَّ الليلُ حتى كأنَّه
بِلَيْلَيْنِ موصولُ فما يترجح
ويقول العباس بن الأحنف في هذا المعنى :

أيها الراقِدونَ حولي أعينوا
ني على الليلِ حُسْبَةً وَاثْبِجَارًا
حدِّثوني عن النهارِ حديثًا
أو صِفُوهُ فقد نسيْتُ النهارًا
ويقول آخر :

أُرِقْتَ ولم تمِ عنك المومُ
وعاد فؤادَكَ الطربُ القديمُ
فهل ذهبَ النهارُ فمادَ ليلاً
وهل تركتَ مطامِعها النجومُ
ويقول آخر :

يا طولَ ليلي ما أنا مُكأنما
في العينِ متى عاثرُ مستجورُ
أدعى النجومُ إذا تغوَّزَ كوكبُ
كُلُّهُ لآخرَ ما يكاد يدورُ
إن طالَ ليلي في الإِسارِ فقد أتى
فيا مضى دهرُ على قصيرِ
ويقول الآخر :

رقدتَ ولم تَرثِ لاسَّاهرِ
وليلُ الحبِّ بلا آخرِ
ويقول الآخر :

نبيتَ تراعى الليلَ ترجو نفاذه
وليس ليلي العاشقين نفاذُ
ويقول آخر :

وطالَ ليلُ الهوى عليه وما
أمدَّ ليلُ الهوى وأطولهُ
فباتَ يستطرُ الدموعُ وإن
كانَ ارفضاضُ الدموعِ أنفَعَلَهُ
ويقول آخر :

سألتَ نجومَ الليلِ هل ينقضى الدجى
وما عن هوى سامرَتها غيرَ أننى
لحظاً جواباً بالثرى كخط لا
أنافسُها المجرى إلى الرتبِ العلا

ويقول آخر :

ليل أضلّ الفجرُ منه سبيله حتى حُبتُ به الكواكبُ قَلَّلاً
ما تنقضى عَذَابَاتُ نَفْيَةِ آخِرٍ من جَنْحِهِ حتى تُعِيدَ الأُولَا
ويقول الآخر :

ما بال أنجم هذا الليل حائرة أضلّت القصد أم ليست على مَنَكِ
حادث سَوَارِيهِ وقفاً لا حراكَ بها كأنها جنث صَرَخَى بمَعْرَكِ
وقال آخر :

لَيْلٌ تَحْيَرُ ما يَنْحَطُّ في جَهْمَةٍ كأنه فوق مَنَنِ الأَرْضِ مَشْكُولُ
نُجُومُهُ رُكْدٌ ليست بِزَائِلَةٍ كأنما هن في الجِوِّ القَنَادِيلُ
وقال آخر :

والنجم في أفق السماء كأنه أَعْمَى تَحْيَرٌ ما لديه قَائِدُ
وقال آخر :

وكم ليالٍ قد لَقِيتُ هَوَلاً بهَمَّةٍ فوق السماء كالسما
طالت دياجيرها غُلُغُلًا تعطفُ منهن عَلِيْفًا ما مَعَى
وقال آخر :

يا لَيْلُ بل يا أَبَدُ أناثم عنك غَدُ
يا لَيْلُ لو تلقى الذى ألقى بها أو تَجِدُ !
قصر من طولك أو ضَعَفَ منك الجَدُ
أشكو إلى ظلمتى تشكو الذى لا تَجِدُ
وقفتُ عليها مقلتي وقفَ عليها الشُّهْدُ

ويقول بشار :

طال هذا الليل بل طال السهر وقد أعرف ليلي بالقبصر

لم يَظُلْ حتى جناني شادِنَ
فكانَ الهمَّ شخصَ مائلِ
وناعمَ الأطرافَ فتانَ النظرِ
وقالَ آخرُ :

لا أظلمَ اللَّيْلَ ولا أدعى
ليلى إذا شامتَ قصيرَ إذا
أنتَ نجومهَ ليستَ تزولُ . . .
جادت ، فإنَ ضنتَ فليلي طويلِ
وفي هذا المعنى يقولُ بشارُ :

لم يطلِ ليلى ولكن لم أَمِ
وقالَ آخرُ :

لا أسألُ اللهَ تغييراً لما صَمَمْتُ
فالليلُ أطولُ شيءٍ حينَ أفقدها
نامتَ وقد أسهرتَ عينيَّ عينها
ويقولُ الآخرُ :

ويومٌ من الأيامِ لم ألقها به
كدامَ من الأعوامِ : أما نهاره
وليسَ سواءَ فرقةٌ واقامه
ويقولُ ابنُ المعتزِ :

لا أرقى اللهَ من أهدى لي الأرقا
بدرٌ تعرّضَ لي عمداً ليقترنَي
وأودعَ القلبَ نارَ الحبِّ فاحترقا
وقالَ آخرُ :

لستُ أدري أطلالَ ليلى أم لا
لو تفرغتُ لاستطالةَ ليلى
كيف يدرى بذاك من يتعلّى
وقالَ المتنبي :

أعيدوا صباحي فهو عند الكرواعب
فإنَ نهارى ليـلـةٌ مدلهمةٌ
ورُدُّوا رُقّادى فهو لحظُ الحبابِ
على مقالةٍ من قدكم في غياهبِ

وقال امرؤ القيس :

فإلكَ من ليلٍ كأنَّ نجومه بكل مغار القتلِ شَدَّتْ يَبْذُلِ
وهكذا ...

والقولُ يطول ويتشقق لو قارنَّا هذه الأبيات بعضها ببعض ، وعرفنا ما امتاز به بعضها من معانٍ وأسلوبٍ ومن خيالٍ ، وما قصر بعضها في ذلك ، فأترك ذلك لرأيك غير أى أقول ربما كان خيبرها قول الشاعر :

يا ليلـى بل يا أبـد أنا نـم عنـك غـدُ

لخفة روحه ، وجودة موسيقاه . وربما كان أقربها إلى الواقعية قول بشار :

لم يطل ليلـى ولكن لم أنـم وننى عنى الكرى طيف ألمـ

وهكذا يمكننا ترتيب هذه الأبيات من حيث جودة المعنى ، وقرب الخيال أو بعده . وجودة الموسيقى أو قبحها ونحو ذلك .

ونتقل بعد ذلك إلى معنى آخر :

يقول بشار :

عمى الشريف يشين منعبه وترى الوضيع يزينه أدبه

والصدق أفضل ما حضرت به ولربما ضرر الفتى كذبـه

خذ من صديقك غير متعبه إن الجواد يؤوده قـمـبـه

يرد الحريص على متالفه والليث يبعث حتفه كـلبـه

وقال آخر :

لا خير فيمن له أصل بلا أدب حتى يكون على ما فاتهُ حديثاً
كم من شريف أخى عمى وطمطمة فاذن لدى القوم معروف إذا انتسباً
في بيت مكرمـة أبـاؤه تُـجـبـ في كانوا رؤوساً فأنسى بعدهم ذنباً
وخاملٍ مقرِّفِ الآباء ذى أدب نال المـلاء به والجاه والنسبـاً

وقال آخر :

إنك إن كنت عالماً زادك العـ
وإنما تفضل البهائم بالعلـ
تجنب الجهل ما استطعت فإن
لم علواً أو خاملاً رَفَفْتَ
م فإن كنت عالماً نفعك
كنت جهولاً وعالياً وضعك

وقال آخر :

رأيتُ العزَّ في أدب وعِلمٍ
وما حُسِّنَ الرجالَ لهم بَرٍّ
وفي جهلٍ مذلتها الهوان
إذا لم يُسعدِ الحسَنَ البيانُ

وقال آخر :

حسب الكذوب من البـ
مَنْ إن سمعتَ كِذْبَةً
نية بعض ما يحكى عليه
من غيره نسبت إليه

وقال آخر :

لا يكذبُ المرءُ إلا من مهاتـ
أعصُ جيفةً كلبٍ خيرَ رائحةٍ
ثم ننتقل إلى معنى ثالث :

قال بعض الشعراء :

قومٌ لحاءُ المعالي في وجوههم
ولمكارمِ تصويبٍ وتصعيدُ

وقال البحتري :

يريك تأنقُ المعروف فيه
شعاعَ الشمس في السَّيفِ الصَّيْلِ

وقال الآخر :

وجوهٌ رقَّ ماءُ الجود فيه
على العرَّينِ وانخذَّ الأثيلُ

وقال آخر :

يزيدُ معروفةً باليرِ منزلةً
ترقُّقَ الماءِ في الهندية البئرُ
كما يزيدُ بهاءَ الخوَدِ بالخَفَرِ

وقال أوس :

كأن ريقها بعد السكرى اغتبت
أو من معتقة ورهاء نشوتها
من ماء أدكن في الحانوت مشاح
أو من أنابيب رمان وتفاح
وقال ذو الرمة :

كأن على فيها وما ذقت طعمه
زجاجة خر طاب منها مدائها
وقال آخر :

ذات خدين ناعمين ضنينين
وثنايا وريقة كغدير
من بماء فيهما من اللقاح
من عقار وروضة من ألقاح
وقال آخر :

قام بقلي وقعد
يا صاحب القصر الذي
واعطشنا إلى فيم
إن قيم الناس فحسي
ظبي نقي عني الجلد
أرق عيني ورقد
يمج خرا من برد
بك من كل أحد
وقال آخر :

كأن المدامة والزنجبية
يعلى به برد أنيابها
ل وريح الخزامى وطعم العسل
إذا النجم وسط السماء استقل
وقال المباس بن الحسن العلوي :

حور تمور إلى صبا
وكأنا برضاين
لك لأعين منهن حور
جنى الرحيق من الخور
د بماء رمان النحور
يصبغن تفاح الخدو

وهكذا . . .

وقد جرتهم هذه المقارنة إلى الإيعان في القول في السرقات الشعرية ، فرعوا
أن الفضل في ذلك لأول قائل لهذا المعنى ، وأن من بعده سرقوا منه . ويعجبني

في هذا الباب قول عبد العزيز الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه ، وملخصه « أن السرقة إنما تعدّ سرقة إذا اتحدت الألفاظ والمعاني ، أما إذا اتحدت المعاني فقط أو تقاربت ، فمن العسير أن نعدّها سرقة ، لعدم استطاعتنا الجزم بأن هذا مسروق من ذلك ، فرجما تواردت المعاني على الناس : ووقع الحافر على الحافر ، خصوصاً وأنه ليس بالليل صياغة المعنى الواحد في أسلوب غير أسلوب الآخر . وقد يزيد الآخر على الأول معنى من المعاني أو صوغه في ثوب جديد حتى كأنه معنى جديد . كما لا نستطيع أن نقول إن هذا معنى مبتكر ، فقد غاب عنا شعر كثير قد يكون الشاعر وقع عليه فقلده ونحن لا نعرفه ؛ لأجل ذلك لا نبالغ في عدّ هذا سرقة . وساق على ذلك أمثلة كثيرة » وهو قول حق ، يردّ غنى النافذين في باب السرقة الشعرية .

وننتقل إلى معنى آخر :

وقال ابن المعتز :

يَا رَبِّ سِرِّ كَنَارَ الصَّخْرِ كَأَمْنَةٍ أَمْتُ إِظْهَارِهِ مِنِّي فَأَحْيَا نِي
لَمْ يَنْسَجْ مَنْطِقِي فِيهِ بِيَانَةٌ حَزَمًا وَلَا ضَاقَ عَنْ مَتَوَاهِ كِتَابِي
وقال آخر :

أَيُّهَا السَّائِلُ دَعْ سِرِّي نَفْسِي إِنَّمَا نَفْسِي لِسِرِّي قَبْرِ

وقال كثير :

كَرِيمُ بُيُوتِ السَّرِّ حَتَّى كَأَنَّهُ إِذَا اسْتَخْبَرُوهُ عَنْ حَدِيثِكَ جَاهِلٌ
وقال آخر :

وَمَا السَّرُّ فِي صَدْرِي بِمَيِّتٍ بِقَبْرِه لِأَنِّي رَأَيْتُ الْمَيِّتَ يَنْتَظِرُ النُّشْرَا
ولكنني أخفيه حتى كأنني بَمَا كَانَ مِنْهُ لَمْ أَحِطْ سَاعَةَ خَبْرَا
أخذه المتنبي فقال :

وَسِرُّكُمْ فِي الْحَشَا مَيِّتٌ إِذَا نُشِرَ السَّرُّ لَا يُنْشَرُ

(٣٦) لابن الأثير في المثل السائر ملاحظات نقدية صحيحة ، أشبه ما تكون بما في كتب النقد الأوربية ، مثل ذلك :

(١) فعنده أن الفصاحة تكون في الألفاظ ، والبلاغة في المعاني ، والكلام الفصيح هو الظاهر البين ، وأعنى بالظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتاب لغة ، وإنما كانت بهذه الصفة لأنها مألوفة الاستعمال ، دائرة في الكلام . وإنما كانت كذلك لحسنها ، لأن أرباب النظم والنثر غرّبوا اللغة ، وسيروا ألفاظها ، واختاروا الحسن من الألفاظ واستعملوه ، وتركوا القبيح منها وهجروه ، فإن قيل : من أي وجه علم أرباب النظم والنثر الحسن من الألفاظ أو القبيح منها ، قلت : إن هذا من الأمور المحسوسة ، فالألفاظ داخلية في حيز الأصوات ، فالذي يستلذه السمع منه ويميل إليه هو الحسن ، والذي يكرهه ويفر عنه هو القبيح . ألا ترى أن السمع يستلذ صوت البلبل من الغدير ، وصوت الشجرور ، ويميل إليهما ؟ ويكره صوت الغراب ، ونهيق الحمار ، ويفر منهما ... وكذلك الألفاظ ، فلانظة المزنة والديعة حسنة يستلذها السمع ، ولفظة البُعاق قبيحة يكرهها السمع ، وكلها من صفة السحاب . ومن ذلك ترى أن لفظة المزنة والديعة مألوفة الاستعمال ، ولفظ البُعاق متروك لا يستعمل ولا يستعملها إلا جاهل بحقيقة الفصاحة ، أو من ليس له ذوق سليم .

(ب) إنَّ أعجب شيء في ذلك أن تكون الألفاظ المفردة وانحمة كلها ، فإذا نظر إليها مع الترتيب ، احتاجت إلى استنباط وتفسير ، وهذا موجود في القرآن ، وفي الأخبار المروية والأشعار والخطب والمكاتبات . مثل قوله صلى الله عليه وسلم : « صومُكم يوم تصومون ، وفطركم يوم تفطرون » .

وقول أبي تمام :

وَلَمْ تَكُنْ فَأَظْلَمُ كُلِّ شَيْءٍ دَرْنَهَا وَأَضَاءُ مِنْهَا كُلِّ شَيْءٍ مُظْلَمٌ
ونحو ذلك .

(ح) يقول المبرد : ليس أحد في زمانى إلا ويسألنى عن مشكل من معانى القرآن أو معانى الحديث أو غير ذلك من مشكلات علم العربية ، فأنا إمام الناس فى زمانى هذا ، ومع ذلك إذا عرضت لى حاجة إلى بعض إخوانى وأردت أن أكتب إليه شيئاً فى أمرها ، أحجم عن ذلك لأنى أرتب المعنى فى نفسى ، ثم أحاول أن أصوغه بألفاظ سرضية فلا أستطيع ذلك . ولقد صدق فى ذلك . وقد رأيت كثيراً من الجهال الذين هم من السوق أرباب الحرف والصنائع ، وما منهم إلا من يقع له المعنى الشريف ، ويظهر من خاطره المعنى الدقيق ...
« أقول » لأن البلاغة محتاجة إلى حُسن استعداد ، وكثرة سِرّان وتدريب ، ومن فقدتها أو أحدهما ، خلا منها .

(د) يجب على الناظم والناثر أن يتجنب ما يضيّق به مجال الكلام من بعض الحروف ، كالتاء والذال والهاء والشين ، والصاد والطاء والظاء والعين ، فإن فى الحروف الباقية مندوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف ، وقد يأتى الناظم بقصيدة على حرف من هذه الحروف فيأتى فيها بالبيع المكره ، كما فعل أبو تمام فى قصيدته الثائية التى مطلعها :

* قِفْ بالطول الدارساتِ علائِكُ * الخ

وكما فعل أبو الطيب فى قصيدته الشينية التى مطلعها :

* قِفْ بالطول الدارناتِ علائِكُ * الخ

وكما فعل أبو الطيب فى قصيدته الشينية التى مطلعها :

* مبيتى من دِمَشْقَ على فراش * الخ

وكما فعل ابن هانئ فى قصيدته الخائية التى مطلعها :

* سَرَى وجنَّاحُ الليلِ أُنْثَمُ أَفْتَحُ * الخ

(هـ) إن الألفاظ تتبع الزمان ، فقد تكون الكلمة لطيفة فى زمن لا عيب فيها ، ثم يأتى زمن تعاب فيه ، لاستعمالها فى معنى ردىء ، كلفظ « القسرم

والعُشْرَم » ولذلك لم تُعَبَّ على الشاعر المُقْبِذى كَأبَى صَخْرٍ الهذلى فى قوله :
 قد كان صَرْمٌ فى المات لنا فَعَجَلَتْ قَبْلَ المَوْتِ بِالصَّرْمِ
 وَلَسَكُنْهَا عَيْتٌ عَلَى المُنْبِىِّ المُتَحَضِّرِ فى قوله :
 أَذاقِ العَوائى حَسَنَهُ ما أَذَقْتَنى وَعَفَّ فَجَازَاهُنَّ عَنّى بِالصَّرْمِ
 (و) من المَجْمُوع ما يَحْسَنُ اسْتِعْمَالُها ، ومنها ما يَسُوءُ . كَجَمْعِ العَيْنِ النَّاظِرَةِ ،
 والعَيْنِ مِنَ النَّاسِ . فَإِنَّ العَيْنَ النَّاظِرَةَ خَيْرٌ ما تَجْمَعُ عَلَى عَيُونٍ . وَعَيْنُ النَّاسِ
 تَجْمَعُ عَلَى أَعْيَانٍ . وَهَذَا يَرْجِعُ فِيهِ إِلَى الاسْتِحْسانِ لا الْوَضْعِ اللَّغَوِى . وَقَدْ شَذَّ
 أَبُو الطَّيِّبِ فى قَوْلِهِ :

وَالقَوْمُ فى أَعْيَانِهِمْ خَزَرٌ وَالخَلِيلُ فى أَعْنَاقِها قَبْلُ
 فَجَمَعَ العَيْنَ النَّاظِرَةَ عَلَى أَعْيَانٍ ، وَالذَّوْقَ بِأَبَى ذَلِكَ ، وَلا تَجْدُلهُ عَلَى اللِّسانِ
 حَلَاوَةً وَإِنْ كانَ جَائِزاً . وَأَعْجَبُ مِنْ ذَلِكَ أَنَّكَ تَرى وَزْنَ واحِداً مِنَ الْأَنْفَاطِ
 يَحْسَنُ مَفْرُودَةً ، وَلا يَحْسَنُ جَمْعُهُ ، وَأحياناً يَحْسَنُ جَمْعُهُ ، وَلا يَحْسَنُ مَفْرُودَةً وَأحياناً
 يَحْسَنانِ مَعاً . . فَمِنْ النُّوعِ الْأَوَّلِ عَرِيقُوبٌ وَعَرِاقِيبٌ ، وَمِنْ النُّوعِ الثَّانِىِّ بَهْلُولٌ
 وَبِهَالِيلٌ ، وَمِنْ النُّوعِ الثَّالِثِ جَهْجَهٌ وَجَهايِرٌ ، وَعَرَجُونٌ وَعَرَجِيبٌ .
 وَهناكَ أَلْفَافٌ عَلَى وَزْنِ واحِدٍ يَحْسَنُ بَعْضُها ، وَيَقْبِجُ بَعْضُها كَالثَّلْثِ وَالرَّابِعِ
 إِلَى الْعُشْرِ ، فَالثَّلْثُ وَالْخَمْسُ وَالسَّدْسُ حَسَنَةٌ ، وَالسَّبْعُ وَالْثَمَنُ وَالتَّسْعُ وَالْعُشْرُ
 لَيْسَتْ كَذَلِكَ ، وَالْجَمِيعُ عَلَى وَزْنِ واحِدٍ .

(ز) نَحْنُ نَنْتَقِلُ إِلَى الْكَلَامِ عَلَى الْمَعْنَى ، فَقَالَ . إِنْ الْمَعْنَى عَلَى ضَرَبَيْنِ :
 أَحَدُهما ما يَبْتَدِئُهُ مُؤَلِّفُ الْكَلَامِ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَقْتَدِى فِيهِ بِمَنْ سَبَقَهُ ، وَذَلِكَ مِثْلُ
 وَصْفِ الْمُنْبِىِّ لِلْحَتَّى ، وَهُوَ :

وَزائِرَةٌ كَأَنَّ بِها حَياءٌ فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فى الظَّلامِ
 بِذَلِكَ لَهَا الطَّارِفُ وَالْحَشَايَا فَمَأَقَتْها وَبانتَ فى العِظامِ
 كَأَنَّ الصَّبِيحَ يَطْرُدُها فَتَجْرِى مَدامِها بِأَرْبَعَةِ سِجَامِ

تراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهام
وهذا يقع للشاعر الفينة بعد الفينة ، وعددها عند كل شاعر ليس بالكثير .
فقد قالوا : إن أبا تمام اخترع نحو عشرين معنى جديداً ، وأبا الطيب خمسة .
وكقول أبي نواس في الهجاء :

شرابك في السراب إذا عطشت وخيزك عند منقطع التراب
وما روحتنا لتذب عنا ولكن خفت تغزية الذباب
وكقول أبي تمام في الشيب :

يستثير الهموم ما اكتن منه صمداً وهي تستثير الهموما
وقول ابن الرومي :

عدوك من صديقك مستفاد فلا تستكثرن من الصحاب
إلى غير ذلك .

والنوع الثاني من المعاني ، هو الذي يحتذى فيه على مثال سابق ، ومنهاج
مطروق . وهذا أكثر ما يستعمله أرباب هذه الصناعة ، فالمتأخر إنما يصوغ
المعنى القديم فيصوغه صياغة جديدة ، وذلك كالأبيات التي ذكرناها من قبل
في وصف طول الليل .

(ح) وتعرض أخيراً للسرقات ، شأنه في ذلك شأن من سبقه ، وقسمها
ثلاثة أقسام . « نسخاً وسلخاً ومسحاً » فالنسخ أخذ اللفظ والمعنى برتته من غير
زيادة عليه ، والسلخ أخذ بعض المعنى ، والمسح إحالة المعنى إلى ما دونه . وقد
أطال في ذلك وعدد الأمثلة على الأقسام الثلاثة . فمن النوع الأول قول
القرزوقي :

أتمدل أحساباً لثاماً حباتها بأحسابكم ، إني إلى الله راجع
فقال جرير :

أتمدل أجساباً كراماً حباتها بأحسابكم ، إني إلى الله راجع

ومن النوع الثانى قول بعض الشعراء :

لقد زادنى حُبّاً لنفسى أننى بفيض إلى كل امرئ غير طائل
فقال المتنبى :

وإذا أتيتك مذمتى من ناقص فعلى الشهادة لى بآنى كامل
ومن النوع الثالث قول حسان :

ما إن مدحتُ محمداً بمقاتلى لكن مدحتُ مقاتلى بمحمد
فقال أبو تمام :

فلم أمدحك تفخيماً بشعرى ولكنى مدحتُ بك المديح
وهكذا أ كثر من الأمثلة والشروح ... اه .

(٣٧) وبما يؤسف له أن كتاب الأدب العربى قصروا بمنهم ونماذجهم
ونقدم على النوع المعروف (Bell-Lettre) أو الأدب الجليل أو الأدب الصرف ؛
وكان خيراً لم أن يفهموا الأدب بالمعنى الواسع حتى يشمل الفلسفة وحتى
يشمل مثل مقدمة ابن خلدون وحتى يشمل الأدب الصوفى ، أمثال شعر ابن
الفارض ، وحكم ابن عطاء الله ، فإن ذلك يزيد أنواع الأدب فلا يكون
قاصراً على ما قلّت معانيه وُجِلّت ألفاظه . ومن ميزة هذا الذى أقول إن هذا
النظر يستطيع أن يقضى الأدب العربى بالمعنى أ كثر مما يقضيه الأدب الصرف .
وكان من عيوب طريقتهم واقتصارهم على الشعر المتعارف والنثر المسجوع
وتعصبهم لهذا النظر أن كان الشعر الجاهلى كأنه حتى يؤخى إذ لم يتذوقوا القصص
كثيراً ، لأن الجاهليين لم يتذوقوه ، وخصوصاً القصص الذى ورد عن الأمم
الأخرى كأنف ليلة وليلة ، فإننا لم ندرك قيمتها إلا بعد أن رأينا المستشرقين
يمجدونها ، فأخذنا نقدم كأننا عباد تقليد فقط .

وما يؤسف له أيضاً أن الأدب العربي يميل إلى التركيب أكثر مما يميل إلى التحليل ، وخير الأدب ما وجد فيه العنصران معاً : التحليل في موضعه والتركيب في موضعه . ومن أثر ذلك كثرة الأمثال في الأدب العربي وقلة الروايات . فالنسلُ نظراً مركّب والروايات نظراً محلل ، ثم إنه يكثر في الأدب العربي الاستطراد وعدم حصر ذهن في الموضوع الواحد ، ولذلك كثيراً ما يجد الباحث الموضوع الذي يبحث عنه في غير مكانه . وكان الأليق بالمجددين أن يتحرروا من هذه العيوب . كذلك هم يميلون إلى معان جزئية أكثر من المعاني الكلية ؛ وفاتهم العناية بوحدة القصيدة واكتفوا بالعناية بوحدة البيت ، لأن وحدة القصيدة تتطلب نظراً كلياً ، وأما وحدة البيت فتتطلب نظراً جزئياً . وهذا المعروف في الأدب معروف أيضاً في الفقه ؛ فقلنا نرى في باب من أبواب الفقه قواعد كلية كما فعل صاحبُ البدائع مثلاً وإنما أكثر الكتب موضوعات على أحكام جزئية تستفاد منها القاعدة الكلية مثل (من اشترى عبداً ... ومن باع عبداً ...) . وربما كان المسئول الأول عن هذا شعراء الجاهلية فقد بدأوا القصيدة بالبكاء على الأطلال ثم تنووا بالرحلة إلى الممدوح وفي أثناء الرحلة عرجوا على وصف الناقة ، وإن لم يفعلوا ذلك ظاهراً فعلموا باطناً ، فبكوا الأطلال في أنفسهم ورحلوا في ضميرهم ثم قالوا :
دع ذا وعد القول في هرم

وقد أجاد أدباء العرب في الإيجاز أكثر مما أجادوا في الإطناب ، وعدوا الإيجاز في البلاغة أقوى من الإطناب . مع أن الإيجاز يحسن في محل والإطناب يحسن في محل آخر . ولذلك تجدهم برزوا في الحكم وفي المراسلات وعدوا باباً كبيراً من أبواب الأدب التوقيعات وهي جمل مركزة تشير إلى الغرض المقصود ، وما يعبر عنه العربي في مثل يعبر عنه الأديب الفرنسي أو الإنجليزي في رواية تبلغ أكثر من مائتي صفحة .

(٣٨) من غلبة عنصر التقليد في الأدب العربي أنا نرى أدب كل أمة

عربية يشبه أدب الأمة الأخرى مع اختلاف التاريخ والحوادث التي تقع فيها ،
فأدب الأندلس يشبه أدب مصر في موضوعاته وأساليبه وهما يشبهان أدب العراق ؛
حتى ليعسر على القارئ أن يدرك الشخصية الممتازة لكل قطر مصرية كانت
أو أندلسية أو بغدادية ؛ حتى الأخطاء التي دفع فيها بعضهم وقع فيها الآخرون
كبده المديح بالفرل والتقيد بالوزن المعروف ، والمحاسن التي كانت لأدب قطر
ظلت محاسن لأدب الأقطار الأخرى كالانتقال سريعا من وصف الحدة إلى
حكمة عامة . وأظن أن لو كانت هذه الآداب رقعة أخرى في العالم يسكنها أمم
متعددون لكان الاختلاف بينهم أوضح . وربما كان السبب في ذلك خصوصهم
لدين واحد يوحى إليهم بأفكار متشابهة . والدين يوحى بتمجيد العرب وتمجيد
العرب يوحى بتقليدهم في أساليبهم ومعانيهم .

خصوصا وأن المعجزة الكبرى للمسلمين القرآن العربي . وربما كان اتخاذ
الأدباء القرآن ، مثلهم الأعلى سببا في محافظتهم على اللغة النحوية والتقارب بين
أدباء كل قطر في أسلوبه ومعانيه .

(٣٩) يعتقد بعض الباحثين أن من أسباب انحطاط المسلمين وخاصة العرب
الأدب العربي نفسه ، وتعليهم لذلك أن أكثره قيل في المديح والملق والغرام ،
وعلى حد تمبير بعضهم أكثره أدب معدة لأدب قوة . ولو نظرنا إلى الأنواع
الأخرى لكانت كذلك أو أقرب إليها ، فالنقائض للبديع أو للحريري أو لغيرهما
إنما هي مبنية على الكدبة ، والكدبة استجداء ، وهي من أخطأ أنواع الخلق
بل هي أخطأ من المديح . ثم إن الأدب العربي من نوع الأدب المكشوف الذي
لا يتخرج من ذكر المورثات بأسمائها ، وحتى كان يُسمح بمثل هذا الفحش
في مجالس الخلفاء والأسراء من غير تحرز ولا إيماء . ومعجم كفا موسى الفيروزابادي
ملوء بالفاظ الفحش حتى لا تكاد تخلو صفحة منها . هذا إلى مجون سخيف

كعجون الحجاج وابن سكرة . فإذا طبعت هذه الأشياء كلها في عقل الناس .
أثقلت ملكانه وحركت شهواته .

هذا قولهم ولكن هل هو صحيح ؟

فبعض شعر المديح قوى جميل يبعث في النفس أخلاقاً قوية كما أن باب
الأدب في العربية عظيم وواسع سعة لا حد لها ، وكذلك باب الحكم ، فالحكم
الصحيحة يجب أن يُنظر فيها إلى هذا وذاك . والعيب عيب من اختار لا عيب
من قال . وكما رأينا من رجال كمصعب بن الزبير وهشام بن عبد الملك وأبي جعفر
المنصور قاموا بأعمال عظيمة لذكورهم أبنائاً عظيمة دفعتهم إلى تقديم نفوسهم خوفاً
من العار أو إباء من النذل أو نحو ذلك .

وعايناه أيضاً بأنه أميل إلى الخيال منه إلى العقل وخصوصاً في الشعر ، فليس
فيه شعر فلسفي عميق إلا قليلاً ، وفاتهم أن أشعار أبي العلاء المرعي وابن السبيل
البغدادى وابن سينا وغيرهم ملوذة بالفلسفة والحكمة . در تاجاهم هذا الظن من
أن الأدب العربي لما عرضوا نماذجهم استبعدوا منها كتب العقل كقصة ابن خلدون
وكتب التصوف ك شعر ابن الفارض وجلال الدين الرومي وكتب الحكمة ككتيلة
ودمنة وكتب التاريخ كالطبري والفخرى مع أنها في صميم الأدب وكانت خلائقة
أن تظهره بمظهر الفنى .

وعايناه أيضاً بأنه وإن التفت من قديم إلى الطبيعة فقد عنى بالصور البيهوانية
ولكنه لم يتنمى بجها . والشاعر الحق في الطبيعة هو من سلك إحدى الطريقتين :
إما أن يذوب فيها حتى يفنى وإما أن يتشربها حتى يستوعبها ؛ ولم يفعل
الشاعر العربي شيئاً من ذلك بل أخذ يلعب بصورها كما ينعب الخاوى بالمنظر
والصور . وهذا حق ؛ فبعض الشعر الأوربي سلك هذا المسلك أو الآخر فكان
رائعاً حقاً وإن حدث ذلك في العصور الأخيرة بعد أن كان الشاعر الأوربي
لا يأنه له .

وعابوه أيضاً بأنه يكاد يقتصر على نوع واحد من أنواع الشعر ، وهو الشعر الغنائى وليس فيه شعر ملاحم ولا شعر تمثيلى إلا فى القليل النادر . وربما دعا إلى ذلك التزامهم البحر والقافية فإن طبيعة الملاحم والشعر التمثيلى تتطلب طول النفس وطول النفس يتطلب تغير البحور والقوافى ، ولكن فى الأدب العربى شئ من الملاحم كما فى ملحمة أبى زيد الهلالي وإن كان بعضها نثراً وبعضها شعراً ؛ وفى الشعر العربى بعض القصص التمثيلية كبعض شعر عمر بن أبى ربيعة ، ولكن الحق أن ذلك قليل وليس بكثير كثرته فى الشعر الأوربى . وهذا أيضاً حق . ولكن ينبغى أن نقسح صدرنا للخلافات بين الآداب من هذا النوع . فليس بضرورى أن تتبع الأمم منهجاً واحداً فتقسم نفسها إلى هذه الأبواب الثلاثة من الشعر ، وإن كان أساس الأدب كله واحداً . كالأكل والشرب ، فأساسه كله حاسة الذوق وما يؤكل وما يشرب ؛ ولكن أمة قد تفضل البطاطس على كل أنواع المأكولات ، وغيرها يفضل صنفاً آخر ، سواء فى ذلك الأفراد والأمم . ثم هذا لا يطلعن فى أن أساس كل تقدير يرجع إلى حاسة الذوق وانفعالها مع المأكول والمشروب ، فهذه الآداب العربية مالت بطبيعة بيتنها إلى الأدب المكشوف ، والآداب الأوربية مالت بطبيعة بيتنها إلى الأدب المستور .

والآداب الغربية إن تفوقت على الآداب العربية فى الملاحم والقصص التمثيلية فإن الأدب العربى يتفوق فى الحكم والأمثال والشعر الغنائى ولشكل وجهة هو مؤلّها . ورحابة الصدر تسمح بكل هذه الفروق كما تسمح للأسرة الواحدة أن يكون فيها مذكر ومؤنث وحليم وغضوب ، ولا يخرجها كل ذلك عن أنها أسرة واحدة .

وعابوه أيضاً بأنه يكاد يكون على نفمة واحدة من عهد الأدب الجاهلى إلى اليوم . فالموضوعات هى الموضوعات ، والأوزان هى الأوزان ، والأساليب هى الأساليب ؛ ومع اختلاف البيئات فى بغداد ومصر والشام والأندلس ظلت

كل الآداب ذات منهج واحد . وعلى العكس من ذلك الأدب الأوروبي . فيجد مؤرخها مجال القول ذا سعة في نوع من الأدب وجد بعد أن لم يكن ، ونوع من البحور وجد بعد أن لم يكن ، وأدب مطبوع بالطابع الألماني ، وأدب مطبوع بالطابع الإنجليزي ، وأدب مطبوع بالطابع الفرنسي ، تبعاً لتغير البيئات والزمان والمكان . أما الأدب العربي فتشابه : الأدب المصري والأدب الأندلسي يشبهان أدب بغداد ، وأدب القرن التاسع عشر يشبه أدب القرن الرابع أو الخامس من غير كبير تغير .

وهذا اعتراف وجيه سببه ما عرف عن الشرق من جمود وخود عقليين وقلة ابتكار وحب تقليد . فإن وجد بين الشرقيين مبتكر كابن خلدون فذلك نادر .

وهذا العيب ليس مقصوراً على الأدب . فهذا هو الشأن في الفقه والنحو وكل العلوم . فتنحصر من ناحية سرى التحرر إلى النواحي الأخرى ، والمأمول في الأدب أن يكون أسبق إلى التحرر لأن التجارب علمتنا أن الأدب إرهابٌ للعلم والفلسفة ، ولأن من عناصر الأدب أربعة عناصر الخيال وليس الابتكار أول أسره إلا خيالاً يتحقق فيما بعد . والله يوفق .

(٤٠) يروون أن الحريري لما اخترع المقامات شك في أنه واضعها ، وطلب إليه أن يضع مثلها عن موضوعات عُينت له فلم يستطع . وهذا صحيح ، فبعض الكتّاب يحسن أن يكتب فيما يختار ، ولا يحسن أن يكتب فيما يختار له . وبعض الكتّاب على العكس ، وبعض الكتّاب يحسن أن يكتب فيما يختار وما يختار له على السواء . وهذا أفدر ، وهو تابع لاختلاف الاستعدادات والميلكات . فالنوع الأول قدير في ناحية معينة لا يحسن غيرها ، ولذلك لا يكتب إلا فيما يحسن . والبعض يحار بين الموضوعات ، أي يكتب في هذا أم في ذلك ؟ ويتردد كثيراً فيأذا يكتب مع سعة قدرته . فإذا حدّد له موضوع رحمه ذلك

من تردده فكتب وأجاد . و بعضهم قدبر على أى موضوع وليس عنده تردد . فهو يجيد الكتابة فيما يريد ، وما يراد منه . وهذا ينطبق على أديبنا فى العصر الحاضر ، فمنهم من يحسن المقال ولا يحسن القصة ، ومنهم من يحسن القصة ولا يحسن المقال ، ومنهم من يحسن الشعر ولا يحسن النثر والعكس وهكذا .

وكذلك الشأن فى الملكات الأخرى ، فمن الأدباء من لا يحسن الحديث ولكنه يحسن الكتابة ، كالذى حكى عن البهترى أنه لم يكن يجيد الإلقاء ، ويرجو آخر فى أن يلقى له شعره . وكذلك كان فى عصرنا المرحوم شوقى بك ، يحسن الشعر أكثر مما يحسنه حافظ إبراهيم ، ولكن حافظ إبراهيم كان يحسن الحديث أكثر من شوقى ، وكان مجلسه ظريفاً يثير الضحك إلى أقصى حد ، وربما كان نصف الإعجاب بشعره مرجعه إلى حسن إلقائه ؛ فترى من تُحس باطلامه فى الحديث إذا تحدث ، وإشراقه فى الكتابة أو الشعر إذا كتب أو شعر .

وقد اشترطنا فيما مضى للقصاص أن تكون عنده ملكة القصّ وهى ضرورة فى القصص ، حتى إن هذه الملكة تعادل جودة القصة نفسها ، فقد يقصّ قاصُّ قصة فتجعلك من حسن قصّه وحركات وجهه وغرابة شكله تضحك ملء شديك ، ويقصّ آخر قصة وليس لديه هذه الملكة وربما كانت القصة أجود من سابقتها ، ولكنه يفرقك بقصتها . والله يرزق من يشاء ما يشاء ...

(٤١) نلاحظ أن العرب من أول أسرم — والحق يقال — لم يتفننوا فى أدبهم التفنن الواجب عليهم سواء من ناحية السكينة أو من ناحية الكيفية ، وربما كان هذا أول مظهر لذلك الأدب بعد الإسلام ، فقد كان الأدب الجاهل غنياً واسعاً فى ألفاظه وتراكيبه وموضوعاته ، فلما جاء الإسلام لم نجد من التطور فى الأدب ما كنا ننتظر ، فالموضوعات هى للوضوعات من هجاء ومدح وغزل وغفر ونحو ذلك . والأساليب هى نفس الأساليب ، بل نحن كنا ننتظر أن

الفتوحات الإسلامية العظيمة وما رآه العرب في البلاد المفتوحة من أشياء لم يروها من قبل كالنيل في مصر ، ودجلة والفرات في العرب ، والمناظر الجديدة في خراسان وما وراء النهر أن تطابق ألسنتهم بالقول كما أطلقت الجاهليين في الصحارى ونباتها وحيوانها ، فأين الغدير من النيل أو من دجلة والفرات ؟ وأين غمدان من الأهرام ؟ وأين وأين إلى آخر ما لا عداد له ، ولكنه التقليد أبكم ألسنتهم . وربما التمسنا عذراً للفاثحين لا نشغلهم بالمسائل الحربية والسياسية ودهشة الفتح ونحو ذلك ، فما بال غير الحار بين من سكنوا هذه الأقاليم .

واستمر الحال على هذا المتوال طوال تاريخ الأدب العربي ، فالحروب الصليبية مثلاً لم تنل من القول حقها بل إن الشعراء الأوربيين قالوا في الحروب الصليبية أكثر مما قال الصليبيون المسلمون ، والذي قالوه لا يكتفى لإشباع النفس . ثم كان تحت نظرهم الأدب الهندي والصيني والفارسي واليوناني والروماني ، وقد اطلعوا على هذه الآداب كلها وفيها من غير شك فنون من القول لا عهد للعرب بها كالأقاصيص الفارسية والتمثيلات اليونانية والخرافات الهندية ونحو ذلك ، فلم يأخذوها ويحتذوها ، بل وقفوا عند الأدب الجاهلي وحده يحتذونه . هذا موضع من الغرابة يدل على قلة الابتكار في الأدب العربي وظلوا يعرضون عن ألف ليلة وليلة لا يستوحونها حتى استوحاها الأوربيون . وهذا مما جعل مؤرخ الأدب العربي لا يستطيع أن يفرق بين أدب عصر وأدب عصر آخر إلا بمنظار معطّم .

والأوزان هي الأوزان من عهد أن خلق الجاهليون الستة عشر وزناً إلى اليوم مع أن الأوزان ترتبط تمام الارتباط بالأذن الموسيقية ، والأذن الموسيقية التي كانت تستحسن بعض الأغاني والأوزان الموسيقية استحسن في عصرها الحديث أغاني أخرى حتى ربما اقتبستها من الأوزان الأوربية .

بل ترى أن البيئات تختلف كما بين العراق والأندلس فيحذو الأندلسيون
في أدبهم حذو الأدب العراقي ولا يزيدون فيه إلا أشياء طفيفة .
والموضوعات هي الموضوعات والشكل هو الشكل ، ويؤلف أبو على القالى
وابن عبد ربه فينقلون لنا في كتبهما الأدب الشرقى .

هذا شيء يستوقف النظر ويحار المتفلسف في تحليل ذلك وما رسوا به من
العمى ، حتى المحدثون الذين تعلموا اللغات الأوربية غيروا تقليداً بتقليد لا تقليداً
باجتهاد ؛ فبدل أن كان الأولون يقلدون العصر الجاهلى أصبح هؤلاء يقلدون
الأدب الأوروبى تقليداً تاماً ، فهل يأتى عليهم زمن يتغلب عليهم الوعى الأدبى
فيخلقون ويتكبرون ويستلهمون يبنثاتهم ويستوحون نفوسهم ويمحزون كل
الفنون الأدبية فى الأمم المختلفة ثم يخلقون ما يناسب أنفسهم ؟
ذلك هو المأمول لأنه يتفق وطبيعة الأشياء .

إن هذا الشأن الذى اعترام فى الأدب هو الشأن الذى اعترام فى الفقه والعلم
والفلسفة ، فلم يقل باب الاجتهاد فى الفقه وحده ، ولعله قيل ذلك أقل أيضاً
باب الأدب والبلوى تم ، فإذا انكشفت هذه النعمة وفتحت أبواب الاجتهاد فى
علم أوفق رأيت الأبواب الأخرى قد فُتحت بإذن الله .

(٤٢) من أحسن ما قال المرزوقى فى مقدمته على شرح ديوان الحامسة : « إن
العرب كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة
فى الوصف . ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ،
وشوارد الأبيات :

وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال . كما سيلم مما يهجه عند العرض
عليها ، فهو المختار المستقيم . وهذا فى مفرداته وجماله غراى ، لأن اللفظة قد
تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامتها مالا يوافقها عادت الجملة هجينة .
وعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والذهن الثاقب . فإذا انمطف

عليه جَنَبَتَا القبول والاصطفاء ، مستأنساً بقرائنه ، خرج وافياً . وإلا انتقص بمقدار شَوْبِهِ ووحشته .

وعيار الإصابة في الوصف ، الذكاء وحسن التمييز . فما وجدناه صادقا فذاك سياء الإصابة فيه . ويروى عن عمر رضى الله عنه أنه قال في زهير « كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال » فإذا أضيف إلى ذلك المقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والثامها ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقفية . حتى لا تكون منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر .

(٤٣) مما يدل على اتصال الشعر بالغناء قول حسان :

تَنَنَ في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضار

عنى بذلك أن الغناء وسيلة لتحسين الشعر واختياره . فإذا أردت أن تمتحن شعراً ، أجيد هو أم ردى فغنه ، فما لان لامناء ووقع توقيعاً حسناً فشر حسن ، وإلا فردى .

وكان حافظ إبراهيم رحمه الله يتغنى بشعره ، فإذا غنَّاه عرف إن كانت اللفظة قلقة أو وضعت موضعها . كما عرف إن كانت اللفظة جسيمة أو غيرها خيراً منها .

ويروون أن النابغة أفوى مرة لخفاف الحاضرون منه إن هم نبهوه على الإقواء ، فاستدعوا جارية تغنى أبياته ليعرف من غنائها أنه وقع في عيب الإقواء . فالتناء معيار الشعر وبحكته ليعرف منه جيده من رديته .

(٤٤) يقول قوم إن المسئول الأول عن تدهور أخلاق العرب تدهور الشعر العربى ، فهو أدب معدة لا أدب روح . أكثره في مديح على إعطاء أو إرضاء عاطفة بانفاس في الذائد ، وأدب المقامات نفسها أدب استجداء ، لنيل شئ قليل من الماء . أما أدب السموات ، والدعوة إلى البطولة والإعجاب بها

والنقى بالذبل والشجاعة ، فقليل نادر . مع العلم بأن للشعر تأثيراً كبيراً في الأشخاص . فقد روّوا لنا أن عبد الملك أراد مرة أن يستمتع بنسائه الجميلات فاستحضر بيتاً من الشعر ، ففغر عنهن وخرج إلى الحرب . وكذلك فعل مصعب ابن الزبير وأبو جعفر للنصور .

وهو قول مبالغ فيه ، فهذه الأبيات التي تمنلها هؤلاء ودفعتهم إلى الشجاعة لا تزال باقية . وقد أضيف عليها أمثلة كثيرة من شعر المتنبي وأبي فراس وغيرها من الشعراء . نعم ، إن كثيراً من الشعر العربي ، مع الأسف ، قيل في مدح أو هجاء أو في تلذذ بالخر والنساء ، مما أضعف هم الناشئين ، ولكن ؛ ليس ذلك كل الشعر العربي . وربما عالج الشعراء المحدثون هذا العيب بإفاضتهم في القول بسامى المعاني ، والتمدح بنبيل الصفات .

وقد سمعنا في هذه الأيام العصبية أحاديث في الإذاعة وأغانى وطنية تشهد بهذا التطور المعجيب . وكل هذا وذلك يدل على ما للأدب من ظل على الحياة الاجتماعية .

(٤٥) يعجبني قول التبريزي في شرحه لقصيدته تأبط شراً المشهورة التي مطلعها :

«إن بالشعب الذي دون سنمٍ لقتيلاً دمه ما يطلّ

عند قوله :

جلّ حتى دق فيه الأجلّ الخ

أه رجّح أن القصيدة ليست لتأبط شراً ، لأنّ قوله جلّ حتى دق فيه الأجلّ ، لا يمكن أن يصدر من أعرابي بدوي كتأبط شراً . ووجه الإيهاب بهذا الفقد أنه نقد من القليل النادر الذي يؤمن بأن الأدب ظل للبيئة . فإذا كانت البيئة بسيطة ساذجة لم يصدر من أصحابها إلا البسيط الساذج ، وإذا كانت معقدة لم يصدر من أصحابها إلا المعقد المركّب . فالبدوي الأعرابي لا يستطيع أن

يقع على معنى جلّ حتى دقّ فيه الأجل ، لأنه معنى دقيق لا يمكن أن يصدر عن البدو .

وبما يعجبني أيضاً في هذه القصيدة نقد ناقد آخر بأن هذا الشعر لا يمكن أن يكون لتأبط شراً ، لأن سَلماً التي وردت في شعره من نواحي المدينة ، وتأبط شراً من نواحي هذيل . وأين مسكن هذيل من سلع ؟ فهو نقد من نوع آخر ، وهو مبني على معرفة مواقع البلدان . وكما يعجبني كثير من نقود ابن خلكان ، وإن كانت من الناحية التاريخية لا الأدبية ، فإنه كثيراً ما يكذب الحادثة لأن تاريخها لا يوافق تاريخ من حكيت عنه ، أو لأن الحادثة روت اجتماع جماعة لا يمكن في عرف التاريخ أن يجتمعوا معاً ، وهذا كثير فيه ، وفضيلة من فضائله . أما ابن خلدون ، فله نقد بديع من نوع آخر وهو أن الحوادث ليست من طبيعة الأشياء ، فإن للأشياء طبيعة تقتضي السير في طريق خاص . فإذا انحرفت بمنة ويسرة كان ذلك على خلاف طبيعتها ، فدلّ انحرافها على أنها لم تحدث ، وإنما اختلفها بعض المؤرخين لا اعتماداً على الحقيقة والتاريخ ، ولكن خلقها خيالها .

وكل هذه نقود جيّدة ، سواء في الأدب أو الجغرافيا أو التاريخ . وهذا يفتح نظراً لفقد قيم حين نريد أن نتجن صدق ما حكى عن النص ، وما نسب إلى شاعر أو ناثر . فإن تحقيق التاريخ وتحقيق الوقائع يدلنا على أن النص لفلان أو ليس له . وربما كان أول من التفت إلى هذا ابن سلام في كتاب طبقات الشعراء ، فكثيراً ما يتبين له من دراسة بيئة الشاعر وحالته أن القصيدة المنسوبة إليه من وضع الوضّاع .

(٤٦) ينسب الجاحظ لبشر بن المعتمر صحيفة في البلاغة والنقد تمدّ في نظرتها من أقوم ما كتب فيها . وربما كان كل ما كتب المسلمون في النقد والبلاغة مؤسساً عليها . وبشر بن المعتمر هذا كان ممثلياً ، فإذا قلنا إنه بفضل بشر هذا

للمعزى وفضل الجاحظ المعزى أيضاً تأسست البلاغة والنقد لم ينبع عن الصواب . وقد كان بشر هذا نخاساً يعرف الإماء والعبيد ، ويتخيرهم ويعلم مقدار كل منهم . فلعل هذا مكنه من إملأ هذه الصحيفة وهى « خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إليك ، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرأ ، وأشرف حسباً ، وأحسن فى الأسماع ، وأحلى فى الصدور ، وأسلم من فاحش الخطأ . وأجلب لكل عين وغمة من لفظ شريف ، ومعنى بديع . واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكذ والمطالة والمجاهدة ، وبالتكلف والمعادة . ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصداً ، وخفيقاً على اللسان سهلاً . وكما خرج من ينبوعه ، ونجم من معدنه . وإياك والتوغر ، فإن التوغر يسلك إلى التعقيد . والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك . ومن أراد معنى كريماً فليأتس له ألفاظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف الملقط الشريف . ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما ، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك ، قبل أن تلتبس بإظهارهما ، وتوهن نفسك بملاستهما ، وقضاء حقهما . فكن فى ثلاث منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً ، وقریباً معروفاً ، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معانى العامة . وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاص . فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ، ولطف مداخلك ، واقتدارك على نفسك . إلى أن تفهم العامة معانى الخاصة ، وتكسوها الألفاظ الواسطة التى لا تطف عن الدهاء ، ولا تجفو عن الأكفاء . فأنت البليغ التام . فإن كانت لل منزلة الأولى لا تواتيك ولا تمريرك ، ولا تسمح لك عند أول نظرك

وفى أول تكلفك ، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ، ولم تصل إلى قرارها ، وإلى حقها من الأما كن القسومة لها ، والقافية لم تحل في مركزها ، وفى نصابها ، ولم تنصل بشكها ، وكانت قلقة فى مكانها ، نافرة من موضوعها ، فلا تكرهها على اغتصاب الأما كن والنزول فى غير أوطانها . فإنك إذا لم تتعاط قرص الشعر الموزون ولم تكلف اختيار الكلام المنثور . لم يعينك بترك ذلك أحد ، فإن أنت تكلفتها ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ، ولا محكيماً لسانك ، بصيراً بما عليك وما لك ، عابك من أنت أقل عيباً منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك . فإن ابتليت بأن تكلف القول ، وتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع فى أول وهلة ، وتعاضى عليك بعد إجابة المسكرة ، فلا تعجل ولا تضجر ، ودعه يياض يومك وسواد ليلك . وعارده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تعمد الإجابة والمواناة . إن كانت هناك طبيعة ، أو جريت من الصناعة على عرق ، فإن تمنع عليك بعد ذلك من غير حادث عرض ، أو من غير طول إهمال ، فالمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك ، وأخفها عليك . فإنك لم تشتهه ولم تنازع إليه إلا وبينك نسب . والشئ لا يمنح إلا إلى مُشاكله . وإن كانت المشاكلة قد تكون فى طبقات ، لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة . كما تجود مع الشهوة والحجة . فهذا هذا . وينبئ للمتكم أن يعرف أقدار الممانى ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً . حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار الممانى ويقسم على أقدار المقامات . وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات . فإن كان الخطيب متكلماً ، تجب أفاظ المتكلمين . كما أنه إن عبر عن شئ من صناعة الكلام ، واصفاً أو حياً أو ساثراً ، كان أولى الأفاظ به أفاظ المتكلمين . إذ كانوا لتلك السبرات أنهم ، وإلى تلك الأفاظ أميل ، وإليها أحن ، وبها أشرف . ولأن كهل

المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء ، وأبلغ من أكثر البلغاء .
وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني ، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك
الأسماء . وهم اصطاحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم . وصاروا
في ذلك خلفا لكل سلف ، وقدوة لكل تابع .

فأنت إن تأملت هذه الصحيفة وتأملت الكتب التي آلفت بعدها
في البلاغة كالصناعتين لأبي الحلال العسكري وكتب عبد القاهر الجرجاني
وأمثالها ، وجدتها تقريباً ليست إلا شرحاً لهذه الصحيفة أو تعليقاً عليها والله أعلم .
(٤٧) ينقسم النقاد العرب الأدباء ، وخصوصاً الشعراء إلى مطبوعين ومصنوعين
فيقولون : شاعر مطبوع ، وشاعر ليس بمطبوع ، ويعنون بالشاعر المطبوع من
جاءه الشعر على النطرة والطبيعة من غير تكلف ولا تصنع ، وبغيره من تعقل
الشعر تعقلاً ، وتكلفه تكلفاً . ويمثلون للشعر المطبوع بأسرى القيس ، وبشار .
ويعتبرون تغير المطبوع بأبي تمام . والتصنع لا يمنع أن يأتي الشعر أولاً على السليقة
ثم يأخذ الشاعر في تجميله ، وهو تقسيم صحيح ظاهر . وهو ينطبق على الفن كله
من شعر ونثر وموسيقى وتصوير ، فهذا بعض الفنانين لديهم ملكة فطرية تنمو
بالتمرين لا يعرفون كيف أنت ، ولا كيف تعالج الفن . ولوسأت الشاعر منهم
مثلاً كيف يشعر لما عرف أن يجيئك . غاية الأمر أنه يحس إحساساً غامضاً بحاجة
إلى الشعر ، ثم يتدفق منه الشعر .

وكان الشعراء الأولون لسذاجتهم وغموض هذا المعنى عندهم يسمون هذا
المعنى « شيطاناً » فيزعم كل شاعر أن له شيطاناً يمد به الشعر . وإذا لم يأت الشعر
لسبب من الأسباب قال : إن الشيطان لا يواتيني ، والحق أن الشعراء المطبوعين
عندهم ملكة غامضة لا يرتاحون إلا إذا طاعوها ، وشعروا ، كالذي حكى عن
شاب ألماني عرض ديوان شعره على أستاذ ألماني أيضاً ورجاه أن يقرأه ويقول له :
إن كان سيكون منه شاعر جيد أولاً ، فردّه إليه الأستاذ من غير أن يقرأه

وقال له : « إن كنت تستطيع أن لا تشعر وتستطيع أن تهدأ إذا شئت ، لم يكن منك شاعر . وإن كنت لا تستطيع أن تسكت ولا تهدأ ثورتك حتى تشعر ، كان منك شاعر » . وهو قول حق يدل على أن الشاعر المطبوع مشبوب العاطفة لا يستريح حتى يخرجها في شعره . غاية الأمر أن هذا لا يمنعه من إحلال لفظ محل لفظ ، ومعنى محل معنى للذوق . ويصح أن نسمي هذه الملكة إلهاماً أو لقاقة أو اسماً من هذه الأسماء تولد مع النائيء حتى يبلغ السن المناسب فيكون منه شاعر مطبوع ، أما من أخذ يفوص الأعماق حتى يستخرج معنى أو يسبح في السماء أو يعمل خياله إعمالاً شاقاً حتى يتأق له ما يريد فليس بذى شيطان ، وبعبارة أخرى ليس بذى إلهام . وهذا الإلهام غير العقل . فالعقل يحتاج إلى مقدمات على شروط خاصة تنتج منها النتائج ، ولهذا قال البحترى :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يفنى عن صدقه كذبه

أما هذا الإلهام فلا منطق له ولا مقدمات ولا نتائج له . إلهامه روحى بوحى . استمد له بعض الأشخاص بالقطرة . ولا يمكننا فى دقة أن نحكم من أين أتى هذا الإلهام وهل هذا الشخص ملهم أو لا ابتداء ، كما لا يمكننا الحكم بأن هذا الملقى أو المنفية لم كان أو لم كانت صوتها حسناً من بين الملايين المحلقة كلفتها وفى بيتها ومثل ظروفها ؟ والشعراء المطبوعون يختلفون فى مقدار جودة طبعهم ، كما يختلف الشعراء المصنوعون فى اختلاف صنتهم .

(٤٨) شاع بين العرب أن الشعر يحلو بمقدار ما يكون فيه من كذب ، وهذا نظر خاطئ ، ربما ينوه على أن الشعراء قد يمدحون فيقالون فى المديح ، أو يكذبون فيقالون فى الكذب ، فزى مثلاً أن الشاعر إذا أعطى شيئاً ولو قليلاً جعل الممدوح غيتاً ، وإذا منع عنه العطاء لسبب من الأسباب جعله جدباً أو نحو ذلك . وقد يكون غير الممدوح أكبر قيمة فى الواقع من الممدوح . ولذلك ترى أن الشعر لا يقاس كما يقولون بمقدار كذبه ، وليس بصحيح أيضاً ما يقولون إن أغلب الشعر كذبه ، فضوبة الصدق فى كل فن خير من عذوبة الكذب ...